

المُعْجَمُ الْمَفْسَّرُ لِعَتَبَاتِ النُّصُوصِ

موسوعة فكرية في الفنون والآداب



د. عزوز علي اسماعيل



المعجم المفسّر
لعتبات النصوص



الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة

د. هيثم الحاج علي

نائب رئيس مجلس الإدارة

د. أحمد بهي الدين العباسي

رئيس الإدارة المركزية للنشر

د. سهير المصادفة

رئيس الإدارة المركزية للشئون المالية والإدارية

عبد النبي إبراهيم

الإخراج الفني

نجاح مصطفى بدر

التصحيح اللغوي

طلعت الحندي

الإشراف الطباعي

محمد حسن

إسماعيل، عزوز علي

المعجم المفسر لعتبات النصوص: موسوعة

فكرية/ عزوز علي إسماعيل - القاهرة: الهيئة

المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٩.

٤٦٤ ص؛ ٢٤ سم.

تدمك ١ ٢٢٤٤ ٩١ ٩٧٧ ٩٧٨

١ -

أ - العنوان.

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٧١/٤٢٧١ / ٢٠١٩

1 - 2244 - 91 - 977 - 978 I. S. B. N

ديوي

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة
بل تعبر عن رأي المؤلف وتوجهه في المقام الأول

حقوق الطبع والنشر محفوظة للهيئة المصرية العامة للكتاب.
يحظر إعادة النشر أو النسخ أو الاقتباس بأية صورة إلا بإذن
كتابي من الهيئة المصرية العامة للكتاب، أو بالإشارة إلى المصدر



المعجم المفسر

لعتبات النصوص

تأليف/ د. عزوز علي إسماعيل

الطبعة الأولى: الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٩

ص.ب ٢٣٥ رمسيس

١١٩٤ كورنيش النيل - رملة بولاق القاهرة

الرمز البريدي: ١١٧٩٤

تليفون: ٢٥٧٧٥١٠٩ (٢٠٢) داخلي ١٤٩

فاكس: ٢٥٧٦٤٢٧٦ (٢٠٢)

website: www.egyptianbook.org.eg

E-mail: ketabgebo@gmail.com

www.gebo.gov.eg

الطباعة والتتفيذ

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

المُعْجَمُ الْمُفَسَّرُ لِعَتَبَاتِ النُّصُوصِ

موسوعة فكرية

د. عزوز علي إسماعيل



الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٠١٩

إهداء

إلى رفيقة الدرب وريحانة القلبِ

«هبة السَّاءِ»

زوجتي

فقد جعلني حبُّك أن أكونَ كما أشتهي

شكراً لك

عزوز

وما نيل المطالب بالتّمني ولكن تؤخذ الدنيا غلابا
وما استعصى على قوم منال إذا الإقدام كان لهم ركابا

أحمد شوقي

وَمَا الْحَيَاةُ إِلَّا نَصٌّ نَحْيَاهُ لَهُ مُقَدِّمَةٌ بَاكِئَةٌ وَخَائِمَةٌ مُبْكِيَةٌ،

وَمَا بَيْنَهُمَا مَجْمُوعَةٌ مِنَ الْعَتَبَاتِ

المقدمة

بَعْدَ صُدُورِ كِتَابِي «عَتَبَاتِ النَّصِّ فِي الرِّوَايَةِ الْعَرَبِيَّةِ» كَانَتْ الْفِكْرَةُ مُلِحَّةً أَنْ يَكُونَ هُنَاكَ مُعْجَمٌ يَخْدُمُ صَفْوَةَ النُّقَادِ وَالْبَاحِثِينَ وَالْفَنَّانِينَ، بَلْ وَفِي مُعْظَمِ أَشْكَالِ الْعُلُومِ عَنِ النَّصِّ الْمُوَازِي، أَوْ مَا يُعْرَفُ بِعَتَبَاتِ النُّصُوصِ، شَرِيطَةٌ أَنْ تَكُونَ تِلْكَ الْعَتَبَاتُ مُفَسَّرَةً، لِلتَّأْكِيدِ عَلَى أَنَّهَا مِنْ عَتَبَاتِ النَّصِّ، الَّتِي يَجِبُ دِرَاسَتُهَا وَمَعْرِفَةُ كُلِّ عَتَبَةٍ عَلَى حِدَةٍ، مِنْ أَجْلِ ذَلِكَ كَانَ لَزَاماً عَلَيَّ أَنْ أُشْرَحَ مَعَانِيهَا، وَأُذَلِّلُ عَلَيْهَا مِنَ النُّصُوصِ كَافَةً، لِذَلِكَ سُمِّيَ الْمُعْجَمُ بِ«الْمُعْجَمِ الْمُفَسَّرِ لِعَتَبَاتِ النُّصُوصِ» وَكَانَ ذَلِكَ مِنْ أَهَمِّ نَتَائِجِ الْكِتَابِ. وَتَأْتِي أَهْمِيَّةُ هَذَا الْمُعْجَمِ، فِي أَنَّ الدِّرَاسَاتِ النَّقْدِيَّةَ فِي الْوَقْتِ الْحَاضِرِ أَخَذَتْ تَنْفَتِحُ عَلَى عَوَالِمِ النَّصِّ، خَاصَّةً تِلْكَ الَّتِي تُكْهَدُ لِدُخُولِ النَّصِّ، أَوِ الَّتِي تُضِيءُ الطَّرِيقَ لِلتَّغْلُغِ فِي أَعْمَاقِ النَّصِّ، وَمَا النَّصُّ بِأَكْمَلِهِ إِلَّا بِمَجْمُوعَةٍ مِنَ الْعَتَبَاتِ، لَهَا قُوَّتُهَا فِي التُّهُوُضِ بِهِ. وَحِينَ كُنْتُ أَعُودُ لِلْبَحْثِ عَنْ مِصْطَلَحَاتٍ بَعِيْنَهَا فِي الْمَعَاجِمِ الْأَدْبِيَّةِ عَنِ عَتَبَاتِ النُّصُوصِ، لَمْ أَجِدْ إِلَّا الْقَلِيلَ مِنْهَا، وَالَّتِي لَمْ تَفِ فِي تَعْرِيفِهَا بِكُلِّ مُتَطَلَّبَاتِ الْعَصْرِ، خَاصَّةً مَعَ وَجُودِ الشُّعْرِيَّةِ الْمُعَاصِرَةِ، وَالَّتِي أَصْبَحَتْ الْمَلَاذَ الْأَمِنَ لِدِرَاسَةِ النُّصُوصِ بَعْدَ أَنْ عَجَزَتْ الْبَلَاغَةُ الْقَدِيمَةُ عَنْ مُسَايَرَتِهَا وَفَكَ طَلَّاسْمَهَا، وَمِنْ ثَمَّ، فَإِنَّ الْمَعْرِفَةَ الدَّقِيقَةَ لِعَتَبَاتِ النُّصُوصِ سَتُسَاعِدُ - بَلَا أَدْنَى شَكٍّ - النُّقَادَ وَالْكَتَّابَ وَالْبَاحِثِينَ فِي سَيْرِ اغْوَارِ النَّصِّ.

يَنْقَسِمُ النَّصُّ الْمُوَازِي إِلَى قِسْمَيْنِ، دَاخِلِيٍّ وَخَارِجِيٍّ؛ ذَلِكَ أَنَّ هُنَاكَ نَصّاً مُوَازِئاً دَاخِلِيّاً مِثْلَ الْعُنْوَانِ، الْغِلَافِ، الْإِهْدَاءِ، الْاسْتِهْلَالِ، الْمُقَدِّمَةِ، التَّوْطِئَةِ، التَّصْدِيرِ، الْاِقْتِبَاسِ، الْجُمْلِ الْمِفْتَاحِيَّةِ، الْجُمْلِ الْخَوَاتِيمِ، الْهَوَامِشِ، التَّنْذِيلَاتِ، التَّغْلِيْقِ...، وَهُنَاكَ النَّصُّ الْمُوَازِيُّ الْخَارِجِيُّ، الَّذِي يَتِمَثَّلُ فِي الْكُتَابَاتِ الصَّحَفِيَّةِ

والتقارير واللقاءات مع المؤلف أو ما يكتبه الآخرون عن النص ذاته وكلها عتبات نصية عن العمل نفسه؛ سواء أكان العمل رواية أم شعراً أم مسرحية أم لوحة فنية أم أي فن من الفنون؛ فاللوحة نص، والخريطة نص، والمسرح نص، والمقالة نص، والمقطع الموسيقي نص، والسيمفونيات المختلفة نصوص، والبرديات القديمة نصوص، والأحجار المدونة عليها منذ القدم نصوص، كما أن حجر رشيد نص له عتاته التاريخية الفارقة، وما يقال عن عتبات النص الأدبي يقال في معظم الأحيان عن عتبات الفنون الأخرى. هذه العتبات نتخطاها لتعرف كنه النص وأسراره؛ لأنها إضاءات حقيقية للنص، من خلالها نسعى من أجل فهم النص وفك طلاسمه، ومقارنته مقارنة دقيقة. وقد عرفت عتبات النصوص بأنها مجموعة من النوافذ والتنبهات، والحدامات، والإضاءات والمقدمات التي تفضي إلى نتائج حتمية؛ نتيجة التلاقي بينها وبين النص، وهي أيضاً الرسائل التي تطوف باستمرار حول جسد النص؛ محدثة به تغييراً. هذا التغيير تحكمه المقاربات التفسيرية لتلك العتبات، وما يقوم به المتلقي من فك شفراتها. وقد اتبعت في هذا المعجم الترتيب الألفبائي كما المعتاد في المعجمات السابقة، وقمت بترجمة المصطلحات نفسها إلى اللغتين الإنجليزية والفرنسية، علماً بأن هناك مصطلحات بعينها كان من الأجدر أن تكون متوالية، ولكن، ونظراً للترتيب المعجمي أصبحت منفصلة، وقد أشرت إلى ذلك في نهاية المصطلح.

وإنها محاولة وأتمنى أن تحسب، بأن طرقت هذا الباب بقوة، بل وخططت فيه مُعجماً للباحثين يفيدهم على مر الزمان، وكيف أن هناك علماً يلوح في الأفق استشرقه أمام عيني هو «علم عتبات النصوص» بل أكثر من ذلك؛ حيث إن كل مصطلح من المصطلحات سيفتح آفاقاً رحبة للبحث والتنقيب، فكل مصطلح يُعتبر بمثابة عنوان لرسالة علمية تضيف جديداً للعلم والنظرية الأدبية الحديثة التي نتلمسها ونشم رائحتها في أوقاتنا الحاضرة، ونسعى بكل ما نملك للوصول إليها. وقد يستغرب البعض حين جعلت التعليقات النصية من عتبات النصوص، ولكن كل شيء أحدث أثراً كبيراً في دراسة النص هو عتبة هذا النص، وحين نقرأ تفسيراً لهذه المصطلحات

سنتأكد من أنها عتبات نصية، لها من الأهمية ما تجدر دراسته، والوقوف عنده، والزمان كفيلاً بإثبات ذلك.

وتبقى كلمة في عنقي تخص الشكر لكل من ساعدني وساندني في إتمام هذا المعجم، من السادة العلماء الأماجد الذين أمدوني بما عجزت عن الوصول إليه من الكتب والترجمات المختلفة، ولم أنس في الوقت نفسه - فضل أسرتي الصغيرة، حيث كانت زوجتي الدافع الرئيس وراء إنهاء هذا المعجم، وتوفير الأجواء المناسبة للكتابة، في ظل ظروف قهرية لا يعلم مداها إلا الله، فقد أخذت من وقتها ما كانت تستحقه، وكذا الزهور اليناعات في حديقة منزلي ثمينة، آلاء، شهد، هبة الله، وابني محمد؛ داعياً الله سبحانه وتعالى أن يحفظهم جميعاً من أي سوء، وأن يسدّ خطاهم بالخير، وأن يسيروا على الدرب باحثين ومنقبين فيما يعنّ لهم.

هذا، والله أسأل، أن أكون قد وفقت فيه، وإن كان فيه تقصير، فنحن بشر، نصيب ونخطئ، وتكفينا المحاولة، خاصة وأن الكمال لله.

التَّمهيدُ

الشُّعْرِيَّةُ وَعَتَبَاتُ النُّصُوصِ

يُعتَبَرُ «المُعْجَمُ المَفْسَرُ لِعَتَبَاتِ النُّصُوصِ» مِنَ الأَعْمَالِ الَّتِي تُبْرِهنُ عَلَى أهمية النَّصِّ المُوَازِي، وتؤكدُ الحِرَاكَ الثَّقَافِي والفَكْرِي والفَلَسْفِي لِتِلْكَ العَتَبَاتِ فِي عَصْرِ مَا بَعْدَ الحَدَاثَةِ. وَقَدْ حَوَى هَذَا المُعْجَمُ أَكْثَرَ مِنْ مِائَةِ وَخَمْسِينَ مُصْطَلَحاً مِنْ مُصْطَلَحَاتِهَا فِي الفُنُونِ كَافَةً^(١)، الَّتِي تَرْتَقِي بِالإنْسَانِ. وَحِينَ نَنْطَلِقُ فِي عَمَلٍ مُعْجَمٍ ضَخْمٍ عَنْ عَتَبَاتِ النُّصُوصِ، لَا بُدَّ، وَنَحْنُ فِي نَهَايَةِ العَقْدِ الثَّانِي مِنْ الأَلْفِيَّةِ الثَّالِثَةِ، أَنْ نَرْبِطَ ذَلِكَ بِمَا يُسْتَجَدُّ مِنْ عُلُومٍ وَمَنَاهِجٍ مُخْتَلِفَةٍ لَهَا حِرَاكُهَا المَشْهُودُ، فَأُصْبِحَ لِرَامَا عَلَيْنَا، وَنَحْنُ نَخْطُ هَذَا المُعْجَمَ أَنْ نَنْظُرَ بَعِينَ إِلَى تِلْكَ الدِّرَاسَاتِ الحَدِيثَةِ الَّتِي اِزْتَبَطَتْ بِالشُّعْرِيَّةِ، وَكَيْفَ أَنَّ الشُّعْرِيَّةَ أَصْبَحَتْ المَلَاذَ الآمِنَ فِي مُعْظَمِ الدِّرَاسَاتِ، وَجَاءَ المُعْجَمُ مُتِمَّاشِياً مَعَ ذَلِكَ النُّهْجِ، فِي البَحْثِ عَنْ الشُّعْرِيَّةِ فِي كُلِّ مُصْطَلَحٍ مِنْ تِلْكَ المُصْطَلَحَاتِ. وَالشُّعْرِيَّةُ وَإِنْ كَانَتْ قَدْ ظَهَرَتْ فِي الغَرْبِ مَعَ بَدَايَاتِ القَرْنِ المَاضِي، فَإِنَّهَا لَمْ تَأْخُذْ هَذَا الاتِّسَاعَ إِلَّا فِي الوَقْتِ الحَاضِرِ، وَقَدْ تَمَثَّلَتْ بِدَايَاتِهَا حِينَ أَرَادَ الشُّكْلِيُّونَ الرُّوسُ اسْتِنْطَاقَ الخِطَابِ الأدْبِيِّ، وَوَضَعَ قَوَانِينَ خَاصَّةً بِهِ، بَدْءاً مِنْ مَقَالَةِ «أَنْبِعَاتِ الكَلِمَةِ» لِفَكْتُور شِكْلُوفِسْكِي ١٩١٤، حَيْثُ اتَّخَذَ الشُّكْلِيُّونَ الشُّعْرِيَّةَ طَرِيقاً لِلوُصُولِ إِلَى كُنْهِ الخِطَابِ، وَمَا يُقَالُ عَنْ الشُّعْرِيَّةِ فِي النَّصِّ الأدْبِيِّ يُقَالُ أَيْضاً عَنْهَا

(١) صَنَّفَ اليونانيون القدماءُ الفنونَ إِلَى سِتَّةِ فَنُونٍ؛ هِيَ العِمَارَةُ، المَوْسِيقَى، الرِّسْمُ، النَّحْتُ، الشُّعْرُ، الرَّقْصُ، ثُمَّ أَدْخَلَتِ السِّينِمَا بِاعتبارها الفَنِّ السَّابِعَ، وَهَذَا المِصْطَلَحُ «الفَنِّ السَّابِعِ» يَعُودُ إِلَى النَّاقدِ الإِيطَالِي الفَرَنْسِي رِيْتشِيوتو كَانُودُو، فَهُوَ أَوَّلُ مَنْ أَطْلَقَ عِبَارَةَ الفَنِّ السَّابِعِ.

في اللوحة الفنية، ويُقال أيضاً في علوم عديده، بِمَعْنَى أَنَّ الشَّعْرِيَّةَ قَدْ تَجَلَّ ظُهُورُهَا فِي ذَلِكَ الْقَرْنِ فِي عَدَدٍ مِنَ الْعُلُومِ، فَإِذَا كَانَتْ ثُنَائِيَّاتٍ دِي سُوْسِيرِ وَالتَّمَاثُلُ عِنْدَ يَكْبُشُونَ يَنْدِرْجَانِ تَحْتَ الشَّعْرِيَّةِ اللَّسَانِيَّةِ، فَإِنَّ شِعْرِيَّةَ الْإِنْزِيَّاحِ لِحَانٌ كَوْهِنٌ تَنْدَرِجُ تَحْتَ الشَّعْرِيَّةِ النَّبِيَّةِ، وَمَا تَجَلِّيَّاتِ الرَّسْمَةِ أَوِ اللُّوْحَةِ إِلَّا تَغْيِيرٌ عَنِ الشَّعْرِيَّةِ فِيهِمَا، وَمَا أَحْدَثَتْهُ لَوْحَةُ «الْمُونَالِيْزَا» فِي الْأَوْقَاتِ الْمُتَأَخَّرَةِ مِنْ اكْتِشَافَاتِ وَإِرْشَادَاتِ بِهَا، مَا هُوَ إِلَّا تَغْيِيرٌ عَنِ شِعْرِيَّةِ الْإِبْدَاعِ فِي تِلْكَ اللُّوْحَةِ، لِأَنَّ الشَّعْرِيَّةَ تَبْحَثُ فِيمَا يُسَاعِدُ فِي فَكِّ شِفْرَاتِ النُّصُوصِ، سَوَاءً أَكَانَتْ نُصُوصاً أَدَبِيَّةً أَمْ فَنِيَّةً أَمْ غَيْرَ ذَلِكَ مِنْ أَنْوَاعِ النُّصُوصِ الْمُخْتَلِفَةِ.

وَتَارِيخُ الشَّعْرِيَّةِ مُنْذُ أَرِسْطُو وَحَتَّى الْآنَ يَشْهَدُ أَنَّهَا تَغْيِيرٌ حَتْمِيٌّ عَنِ الْمُحَاكَاةِ لِلوَاقِعِ الْمَعِيشِ، وَكَيْفَ أَنْ تَرَانَا الْعَرَبِيَّ قَدْ حَوَّاهَا، بَلْ وَتَنَاوَلَهَا فِي بَحْثِهِ عَنِ الْإِبْدَاعِ، مُثَمِّلاً عِنْدَ الْفَلَسَفَةِ وَالْأَدَبَاءِ وَالْمُفَكِّرِينَ، وَلَكِنَّ الْفَلَسَفَةَ لَمْ يَقْتَرِبُوا مِنَ الشَّعْرِيَّةِ الْأَدَبِيَّةِ نَحْوَ الْفَارَابِيِّ وَابْنِ رُشْدٍ وَابْنِ سِينَا وَغَيْرِهِمْ، حَيْثُ جَنَحُوا نَاحِيَةَ الْفَلَسَفَةِ، بَيْنَمَا الْأَدَبَاءُ بَحَثُوا بِالْفِعْلِ فِي الشَّعْرِيَّةِ، كَمَا رَأَيْنَا عِنْدَ حَازِمِ الْقُرْطَاجَنِيِّ وَعَبْدِ الْقَاهِرِ الْجُرْجَانِيِّ وَغَيْرِهِمَا، وَهُوَ مَا يُدَلِّلُ عَلَى أَنَّ تَرَانَا الْقَدِيمَ قَدْ تَنَاوَلَ هَذِهِ الْقَضَايَا الَّتِي نُعِيدُهَا لِلْحَيَاةِ مَرَّةً ثَانِيَةً؛ فَحَازِمُ الْقُرْطَاجَنِيِّ قَدْ تَنَاوَلَهَا مِنْ نَاحِيَةِ اسْتِنْبَاطِ الْإِبْدَاعِ مِنَ النَّصِّ نَفْسِهِ، وَهُنَا يَقْتَرِبُ مِنَ الشَّعْرِيَّةِ الْأَدَبِيَّةِ فِي النُّصُوصِ حِينَ يَقُولُ: «وَلَيْسَ مَا سِوَى الْأَقَاوِيلِ الشَّعْرِيَّةِ فِي حُسْنِ الْمَوْقِعِ مِنَ النُّفُوسِ مُثَمِّلاً لِلْأَقَاوِيلِ الشَّعْرِيَّةِ؛ لِأَنَّ الْأَقَاوِيلَ الَّتِي لَيْسَتْ بِشِعْرِيَّةٍ، وَلَا خِطَابِيَّةٍ، يَنْحَى بِهَا نَحْوُ الشَّعْرِيَّةِ لَا يَحْتَاجُ فِيهَا إِلَى مَا يَحْتَاجُ إِلَيْهِ فِي الْأَقَاوِيلِ الشَّعْرِيَّةِ؛ إِذْ الْمَقْصُودُ بِمَا سِوَاهَا مِنَ الْأَقَاوِيلِ إِثْبَاتُ شَيْءٍ أَوْ إِبْطَالُهُ أَوْ التَّعْرِيفُ بِمَا هِيَ وَحَقِيقَتُهُ»^(١). وَتَنَاوَلَهَا بِالتَّفْصِيلِ عَبْدُ الْقَاهِرِ الْجُرْجَانِيُّ حِينَ تَنَاوَلَ نَظْرِيَّةَ النِّظْمِ، وَالَّتِي تَجَلَّتْ فِي قَضِيَّةِ اللَّفْظِ وَالْمَعْنَى، وَكَيْفَ أَنَّ الْبَحْثَ عَنْ مَعْنَى الْمَعْنَى، كَانَ طَرِيقاً عَظِيماً فِي الْبَحْثِ وَنُضُوجِ الْفِكْرِ آنَذَاكَ. يَقُولُ عَبْدُ الْقَاهِرِ الْجُرْجَانِيُّ تَأْكِيداً عَلَى أَنَّهُمْ

(١) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، الطبعة الأولى، دار الكتب الشارقة، تونس ١٩٦٦، ص ٢٨

كَانُوا مُدْرِكِينَ لِمَا يُعْرِفُ الْآنَ بِالشُّعْرِيَّةِ فِي النَّصِّ: «وَعَلِمَ أَنَّكَ لَا تَشْفِي الْعِلَّةَ، وَلَا تَنْتَهِي إِلَى ثَلَجِ الْيَقِينِ، حَتَّى تُجَاوِزَ حَدَّ الْعِلْمِ بِالشَّيْءِ مُجْمَلًا إِلَى الْعِلْمِ بِهِ مُفَصَّلًا وَحَتَّى لَا يَقْنَعَكَ إِلَى النَّظَرِ فِي زَوَاياه وَالتَّغْلُغِلِ فِي مَكَامِينِهِ، حَتَّى تَكُونَ كَمَنْ تَتَّبَعِ الْمَاءَ، حَتَّى عَرَفَ مُنْبَهُهُ، وَانْتَهَى فِي الْبَحْثِ عَنْ جَوْهَرِ الْعُودِ الَّذِي يُضْنَعُ فِيهِ إِلَى أَنْ يَعْرِفَ مُنْبَتَّهُ، وَتَجْرَى عُرُوقُ الشَّجَرِ الَّذِي هُوَ مِنْهُ»^(١). نلاحظُ على هذه النظرة الفاحصة من قِبَلِ صَاحِبِ الدَّلَائِلِ أَنَّهُ مُدْرِكٌ لِحَقِيقَةِ الْبَحْثِ فِي كُنْهِ الشَّيْءِ لِمَعْرِفَةِ قَرَارِهِ وَالْوُصُولِ إِلَى مُنْتَهَاهِ، وَالْعَايَةِ مِنْهُ مِنْ أَجْلِ مَعْرِفَةِ الْأَدْبِيَّةِ فِي النَّصِّ نَفْسِهِ، أَوْ بِمَعْنَى أَدَقٍّ، مِنْ أَجْلِ مَعْرِفَةِ مَا يُمَيِّزُ هَذَا النَّصَّ عَنْ غَيْرِهِ مِنْ إِبْدَاعٍ، ثُمَّ تَرِبُطُ ذَلِكَ بِعَتَبَاتِ النُّصُوصِ. وَفِي سِيَاقِنَا الْمُتَّصِلِ بِفِكْرَةِ التَّرَاثِ، فَإِنَّ هُنَاكَ مِنَ الْأَعْلَامِ مَنْ احْتَفَى بِمَسْأَلَةِ الْعَتَبَاتِ، وَلَكِنْ بِطَرِيقَةٍ غَيْرِ مَنْهَجِيَّةٍ دَقِيقَةٍ؛ نَحْوَ «الْمُقْرِيزِي، التَّهَانُوي، الْجَا حِظْ، عَبْدُ اللَّهِ بْنُ أَبِي الْإِصْبَعِ وَغَيْرِهِمْ» وَمَا يُحْسَبُ هَؤُلَاءِ الْأَعْلَامِ أَنَّهُمْ تَنَبَّهُوا لِهَذِهِ الْقَضِيَّةِ الْمُهْمَّةِ وَكَتَبُوا عَنْهَا فِي هَذَا التَّوْقِيتِ الْمُبَكِّرِ^(٢). لِذَلِكَ أَضْبَحَ لِرَاسْمِ عَلَيْنَا أَنْ نُدْرِكَ حَقِيقَةَ الشُّعْرِيَّةِ الَّتِي لَا مَنَاصَ مِنَ الْبَحْثِ عَنْهَا فِي تِلْكَ الْعَتَبَاتِ «وَلَا شَكَّ أَنْ أَكْثَرَ ظَوَاهِرِ الشُّعْرِيَّةِ حَدَاثَةٌ هِيَ تَحَوُّلَاتُ التَّجَرُّبَةِ مِنَ الْخُصُوصِيَّةِ وَالْعُمُومِ إِلَى طَائِعِ حَضَارِيٍّ؛ عَلَى مَعْنَى أَنَّ الْوَعْيَ الْإِبْدَاعِيَّ يَتَشَكَّلُ بِفِعْلٍ مَجْمُوعَةٍ مِنْ الرُّوَافِدِ الثَّقَافِيَّةِ الْمُتَنَوِّعَةِ. وَلَا شَكَّ - أَيْضًا - أَنْ أَكْثَرَ الْمُبْدِعِينَ أَصَالَةً مَنْ كَانَ تَكْوِينُهُ قَائِمًا عَلَى كَمٍّ غَيْرِ قَلِيلٍ مِنْ رَوَاسِبِ الْأَجْيَالِ السَّابِقَةِ، أَوْ مِنْ رَوَافِدِ التَّيَّارَاتِ الْمُعَاصِرَةِ»^(٣).

(١) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، الطبعة الخامسة، مكتبة

الخانجي، القاهرة ٢٠٠٤ ص ٢٦٠

(٢) للاستزادة يمكن الرجوع إلى كتاب «عتبات النص في الرواية العربية»؛ حيث ذكرت في التمهيد منه، المعنى المعجمي الدقيق لكلمة «عتبات» فضلاً عن تقصي المصطلح في التراث العربي القديم، وقارنت بين تناول المصطلح في الشرق وتناوله في الغرب، خاصة مع كتابات جيران جينت الذي احتفى بالعتبات، ومعه مجموعة كبيرة من النقاد الغربيين نحو شارل كريفيل وهنري ميتيران وليو هوك، عتبات النص في الرواية العربية» صادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة ٢٠١٣

(٣) د. محمد عبد المطلب، هكذا تكلم النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧ ص ٥١.

وَعَتَبَاتُ النَّصِّ - بلا أدنى شك - أقرب إلى التأويل من النص نفسه، لأنها أولاً تُعطينا تأشيرة للدخول إلى عالم النص، كي نتجول فيه، وإذا لم نُدرك شِعْرِيَّةَ تلك العتبات، فلن نستطيع معرفة ما يقصده الكاتب من النص، وحتماً لا بُدَّ أن يكون هناك رابط بين النص وعتباته، وإذا كانت عتبات النص بنيات ثابتة، وأن النصوص من الداخل متغيرة، فإن معرفة شِعْرِيَّة العتبات من الأهمية بمكان؛ لأنها الانطلاقة الأولى نحو النص، ذلك أن ضبايئة الرؤية في البدء قد تكون دافعا للبحث والتفقيب، فلا يمكن الدخول إلا إذا عرفنا الطريق، من خلال معرفة تلك الشِعْرِيَّة، وقد يقتضي الأمر قراءة بعض الصفحات لفهم طبيعة تلك العتبات، أو أن يقرأ العمل بأكمله، ثم ينظر المتلقي متسائلاً ما الفائدة من العمل؟ وهل هناك رابط بين العمل وتلك العتبات التي تطوف حوله أم لا؟ بمعنى معايشة تلك العتبات للنص، هل فيها دفء حقيقي ورابط متصل معها أم لا؟ وهل بالفعل تُعتبر العتبات بمثابة الروح التي تدور باستمرار حول جسد النص أم لا؟. وهنا نُدرك قيمة الإبداع، حين نستشف دلالة تلك العتبات، وفق سياق ارتباطها مع العمل، ومع إشاراتها وتواصلها بداخل العمل، وهل صنعت مع العمل وحدة إبداعية متماسكة أم لا؟. ولكي نفهم ما الشِعْرِيَّة؟ يجب أن نبداً وبطريقة مبسطة في تحيل وفهم الدراسات الأدبية التي تُعيل من شأن النص؛ لأنه من الضروري فهم ووصف تلك المدارس والاتجاهات المختلفة. ونُبرهن في هذه الجزئية على أهمية دور المتلقي في فهم النص، فهناك من يرى نفسه في العمل، ويتعامل مع النص على هذا الأساس، وقد يكون العكس صحيحاً، وهنا يبدأ دور القراءة الدقيقة للنص، حتى نصل إلى العلاقة الرابطة أو الحيط الواصل بين العتبات والنصوص.

وإذا كان المعجم قد ضمَّ أكثر من مائة وخمسين مُصطلحاً، فإن هناك ثلاثة مُصطلحات من الأهمية بمكان؛ وهي جيولوجيا النص، والتضاريس النصية، والبيولوجيا. وإذا تحدثنا عن جيولوجيا النص باعتبارها أحد مُصطلحات عتبات النص، فهي ذات شأن عظيم، فمن خلالها نتعرف الإبداع الحقيقي عند الكاتب عبر أزمنة مختلفة، لنصل إلى أفضلِهِ، وهذا هو

المَقْصُودُ مِنَ الْبَحْثِ فِي شِعْرِيَّةِ الْعَتَبَاتِ، ثُمَّ تَخِيرُ أَفْضَلَ هَؤُلَاءِ الْمُبْدِعِينَ مِنَ الْكُتَّابِ لِنَبْحَثَ جِوْلُوجِيَا النَّصِّ لَدَيْهِمْ، وَبِمَعْيَارٍ دَقِيقٍ فَصَّلْنَاهُ بِدَاخِلِ الْمُعْجَمِ، يُمَكِّنُ أَنْ نَتَعَرَّفَ أَفْضَلَ أَعْمَالِهِمْ بَعْدَ دِرَاسَتِهَا عَبْرَ رَحْلَةٍ مِنَ الزَّمَنِ، بِالضَّبْطِ مِثْلَ جِوْلُوجِيَا الْأَرْضِ الَّتِي تَبْحَثُ فِي صُخُورِهَا عَبْرَ الزَّمَانِ لِنَتَعَرَّفَ التَّكْوِينَ الْأَسَاسِيَّ لَهَا عَلَى مَرِّ الْعُصُورِ، وَنَتَعَرَّفَ كَذَلِكَ فَتْرَةَ قُوَّتِهَا وَضَعْفِهَا، وَالْأَمْرُ مُرْتَبِطٌ كَذَلِكَ بِمُضْطَلَّحِينَ آخَرِينَ مِنْ مُضْطَلَّحَاتِ عَتَبَاتِ النُّصُوصِ وَهُمَا الْبِئْلِيُّو جَرَايَا وَالتَّضَارِيسِ النَّصِّيَّةِ، فَإِذَا أَخَذْنَا مِثَالاً وَاحِداً أَوْ مُضْطَلَّحاً وَاحِداً مِنْ مُضْطَلَّحَاتِ عَتَبَاتِ النُّصُوصِ لِنُبْرِهَنَ عَلَى شِعْرِيَّةِ تِلْكَ الْعَتَبَاتِ مِنْ خِلَالِهِ، نَحْوَ مُضْطَلَّحِ «التَّضَارِيسِ النَّصِّيَّةِ»، فَإِنَّ شِعْرِيَّةَ التَّضَارِيسِ النَّصِّيَّةِ تَكْمُنُ فِي الْبَحْثِ عَنْ آيَاتِ الْإِبْدَاعِ مِنْ خِلَالِ مَعْرِفَةِ الْمُرْتَفَعِ وَالْمُنْخَفِضِ مِنْهَا، أَيْ مَعْرِفَةِ الْجَيِّدِ مِنَ الرَّدِيِّ، بِمَعْنَى أَدَقِّ فَإِنَّ الْأَعْمَالَ الْمُتَمَيِّزَةَ فِي أَيْ حَقْلٍ أَدَبِيٍّ أَمْ عِلْمِيٍّ تَبْدُو جَلِيَّةً بِفِعْلِ اسْتِخْدَامِ تَقْنِيَّةِ التَّضَارِيسِ النَّصِّيَّةِ، وَإِذَا كَانَتْ هُنَاكَ مَجْمُوعَةٌ ضَخْمَةٌ مِنْ تِلْكَ الْأَعْمَالِ الْأَدَبِيَّةِ أَوْ الْعِلْمِيَّةِ أَوْ الْفَنِّيَّةِ، هَا قِيَمَتُهَا الْمُتَمَيِّزَةُ، فَإِنَّ التَّضَارِيسِ النَّصِّيَّةَ تُحْتَمُّ عَلَيْنَا الْبَحْثُ عَنْ الْأَفْضَلِ فِيهَا جَمِيعُهَا لِنَصِلَ إِلَى مُسْتَوَى رَفِيعٍ مِنَ الْإِبْدَاعِ، حِينَ نَخْتَارُ طَبَقاً لِلتَّضَارِيسِ النَّصِّيَّةِ وَجِوْلُوجِيَا النَّصِّ وَالْبِئْلِيُّو جَرَايَا - بَعْضُ الْأَعْمَالِ ثُمَّ نُعِيدُ تَصْفِيَةَ الْأَعْمَالِ لِنَخْتَارَ الْأَفْضَلَ مِنْهَا، وَمِنْ ثَمَّ نَصِلُ إِلَى أَفْضَلِ تِلْكَ الْأَعْمَالِ، مِنْ هُنَا فَقَطْ، نَسْتَطِيعُ مَعَ هَذِهِ الْأَعْمَالِ الْمُتَقَاةِ، وَفَقَ قَوَانِينَ عِلْمِيَّةٍ دَقِيقَةٍ أَنْ نَقُولَ: إِنَّ لَدَيْنَا شَأْناً فِي هَذَا النَّوعِ مِنَ الْإِبْدَاعِ، بِفَضْلِ حَضَرِ ذَلِكَ الْإِبْدَاعِ فِي مَنَاحِي الْفُنُونِ كَافَّةً، وَدِرَاسَةِ عَتَبَاتِهِ.

(أ)

الإرشادُ Guidance. Guidage.

أُرشدَ أي هَدَى ووجَّه، والإرشادُ في الكِتَابَةِ ما يَأْخُذُ بِيَدِ الْمُتَلَقِّي نَحْوَ فَهْمِ مُعَيَّنٍ لَطَبِيعَةٍ بَعْضِ الْجُزْئِيَّاتِ الْمَوْجُودَةِ فِي النَّصِّ، سَوَاءً أَكَانَ نَصًّا أَدَبِيًّا أَوْ لَوْحَةً فَنِّيَّةً أَوْ غَيْرَهُمَا مِنَ النُّصُوصِ، فَإِذَا كَانَ «الْعَمَلُ الْأَدَبِيُّ أَوْ الْفَنِّيُّ عُمُومًا» علامةً عَلَى الْوَاقِعِ الْخَارِجِيِّ وَلَيْسَ مُجَرَّدَ نَسْخِ حَرْفٍ لَهُ، فَإِنَّهُ يَدُلُّ عَلَى مَعَانٍ لَا نَصِلُ إِلَيْهَا فَوْرَ تَلْقِيهَا أَوْ ارْتِطَامِنَا بِهَذَا الْوَاقِعِ، وَهِيَ فِي أَسَاسِهَا مَعَانٍ مُرْتَبِطَةٌ بِبَنِيَةِ الْأَدَبِ أَوْ الْفَنِّ؛ لِأَنَّ الْخَاصِيَّةَ الْمُمَيَّزَةَ لِلغَتَّاهِ هِيَ وُجُودُ تَشَابُهٍ بَيْنَ بَنِيَةِ الْعَمَلِ الْفَنِّيِّ الدَّالَّةِ وَبَنِيَةِ الشَّيْءِ الْخَارِجِيِّ الْمَذْلُولِ^(١). وَهُوَ مَا اسْتَبَانَ فِي إِرْشَادَاتٍ رَوَائِيَّةٍ عَدِيدَةٍ، وَمِنْ أَمْثِلَةٍ تِلْكَ الْإِرْشَادَاتِ فِي الْأَعْمَالِ الْأَدَبِيَّةِ نَجِدُ الدُّكْتُورَ رِضْوَى عَاشُورَ قَدْ خَتَمَتْ رَوَايَتَهَا «قِطْعَةً مِنْ أُرُوبَا» بِمَجْمُوعَةٍ مِنَ الْإِرْشَادَاتِ الَّتِي أَرَادَتْ مِنْهَا الْأَخْذَ بِيَدِ الْمُتَلَقِّي إِلَى تَبْيَانِ الْمَصَادِرِ الَّتِي رَجَعَتْ إِلَيْهَا فِي الْاِقْتِبَاسَاتِ الْمَوْجُودَةِ فِيهَا؛ ذَلِكَ أَنَّ هَذِهِ الْمُقْتَبَسَاتِ كَانَتْ لَهَا دَوْرٌ بَارِزٌ فِي تَوْضِيحِ وَإِبْثَاتِ وَتَدْعِيمِ بَعْضِ مَا كَانَتْ تَذْكُرُهُ الْكَاتِبَةُ. وَلَأَهْمِيَّةُ هَذِهِ الْإِرْشَادَاتِ الَّتِي كَانَتْ لَهَا دَوْرٌ فَعَالٌ فِي التَّوَاصُلِ بَيْنَهَا وَبَيْنَ السَّرْدِ فِي الرِّوَايَةِ وَالْمُرْتَبِطَةِ فِي الْوَقْتِ نَفْسِهِ بِالْأَشْخَاصِ وَالْأَزْمَانِ، حَرِيٌّ بِنَا أَنْ نُلْقِيَ الضُّوْءَ عَلَيْهَا فِي هَذِهِ السُّطُورِ، بِاعْتِبَارِهَا عَتَبَةً نَصِّيَّةً، تَمَكِّنُنَا مِنَ الْاجْتِيَازِ وَالْوُصُولِ إِلَى الْعَمَلِ؛ لِأَنَّ هُنَاكَ ارْتِبَاطًا حَتْمِيًّا بَيْنَ هَذِهِ الْإِرْشَادَاتِ وَبِنَاءِ النَّصِّ الَّتِي

(١) د. صلاح فضل، علم الأسلوب والنظرية البنائية، المجلد الثاني، دار الكتاب المصري، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠٠٧، ص ٥٢٨.

اعتمدَ في الأساسِ الفِكرَةَ التَّاريخِيَّةَ للأحداثِ التي عاشتها مصرُ في حقبةٍ من الحقبِ العَصِيَّةِ في تاريخها الحديثِ، وهو الأمرُ الذي تَبَنَّتهُ الكاتِبَةُ مُنْذُ الْبَدْءِ، هذا من ناحيةٍ، ومن ناحيةٍ أخرى أرادتُ أن تُعْطِيَ مؤشراً على حبِّها لبلدها مِصرَ التي عاشتُ وتربَّتُ فيها، ونَعِمْتُ مع والدها ذلك الرَّجلِ السِّيَاسِيِّ على تِلْكَ الأَرْضِ العَظِيمَةِ، التي تُمَثِّلُ لها الكَيَانَ والعِشْقَ والهَوِيَّةَ والتَّاريخَ.

لقد مَسَّتْ هذه الإرشاداتُ كيانَ الرِّوايةِ وعَمَلْتُ على تَشْكِيلِ الأَعْمَدَةِ السَّرْدِيَّةِ الكَبْرَى والصُّغرى فيها؛ بحيثُ كانتُ الإضاءاتُ في العملِ، والتي أتاحْتُ للكاتِبَةِ التَّجَوُّلَ في رُبُوعِ التَّاريخِ لَتَسْتَشْهِدَ وتَدَقِّقَ من خلالِ عبقه على معلوماتها وثقافتها، وبالتالي فإنَّ هذه الإرشاداتِ باعتبارها عتبةً من عَتَبَاتِ النَّصِّ، كانت بمثابة أيقوناتٍ تفرعت منها خيوطٌ طويلةٌ عبَرَتِ الرِّوايةَ عملتُ على تكوينِ الهيكلِ العام لها من ناحية إقامة الدَّلِيلِ على ما تقوله، وكلُّ إرشادٍ منها يُرْسَلُ ضوءاً من مكانه إلى ما يدلُّ عليه في طَيِّ الصَّفَحَاتِ، ليكونَ عتبةً عليه. وبطالعنا أولُ إرْشَادٍ، وهو شَهادَةُ ضابطِ الشُّرْطَةِ على واقعة حريقِ القاهرة، تقول الكاتِبَةُ «شهادة رجلِ الشُّرْطَةِ في الفصلِ الأولِ مقتبسةً من قسمِ شَهادَاتِ ووثائقٍ في كتاب: حريقِ القاهرة، جمال الشَّرْقاوي، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٦»^(١). فما علاقة ذلك الإرشادِ بالرِّواية؟ وفي الإجابة نقول^(٢): لقد حوى الفصلُ الأولُ هذه الشَّهادة، وقد أخذتُ حَيزاً مكانياً على صفحاتِ الرِّوايةِ وصلَ إلى صفحةٍ ونِصْفِ الصَّفْحَةِ، وهي كما ذكرتُ مأخوذةً من كتاب حريقِ القاهرة المنوَّه عنه. ولو كانتُ الكاتِبَةُ قد أشارتُ إليه مجرد إشارةٍ لكانَ أَفْضَلَ دون أن تقتبس هذا الاقتباسَ الطويلَ، وذلك لأنَّ حديثها في معظمِ الرِّوايةِ عن هذا الحريقِ، وعمَّا حدثَ لسينما ريفولي وكبرى المحلاتِ في القاهرة، على الرَّغمِ أنَّ العنوانَ «قطعةٌ من أوروبا» وليس «حريقِ القاهرة» وهو ما كانَ واضِحاً في السَّرْدِ «وإذا كانتُ هناكُ قُصْدِيَّة

(١) د. رضوى عاشور، قطعة من أوروبا، دار الشروق، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠٠٦ ص ٢١٥.

(٢) د. عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرِّواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠١٣ ص ٤٣٩.

لهذا الاقتباس، فإنه يجوز للدارس التعويل على المصاحبات النصّية المشتملة على موانيق أجناسية لمعرفة تلك القصّدية، رغم أن استكناها يتوقف على انتفاء السّمات النصّية المُفيدة وتأويلها تأويلاً جيداً^(١). وفي هذا الصّدّ يُمكن للدارس أن يستكشف رغبة الكاتبة في توثيق الأحداث روائياً، على الرّغم أن مصادِر التّوثيق هي كتبُ التّاريخ التي لجأت إليها، وهو ما يُدلّل على أن الكثير من النّاس يقرؤون الأعمال الرّوائية، سواء أكان منهم المتخصّص أم غير المتخصّص، ولم يرجع إلى كتب التّاريخ إلا الذين يريدون تدعيم ما يقولونه من أجل التّوثيق. ولكنّ الكاتبة جعلت هنا زاداً فكريّاً من خلال التّعلق بأستار التّاريخ والرجوع إلى كتاب «حريق القاهرة» كي تجعل من يقرأ العمل يعرف حقيقة الأحداث وهنا تظهر الوظيفة الاجتماعية للرّواية، لتربط المصّرّ بأرضه فنياً وثقافياً؛ لأنّ «طبيعة الفنّ القصصي تقوم على تصوير اللحظة الحضرية لمجتمع من المجتمعات وتصوير أزمة الإنسان في هذا المجتمع، أي تصوير أمثلة للسلوك الإنساني، ويعبّر السلوك الإنساني - بدوره - عن قيم اجتماعية معينة، سواء أكان هذا التعبير إيجابياً أم سلبياً، أي خاضعاً لهذه القيم أو مُتمرداً عليها»^(٢). من هنا نستطيع أن نوّكد أهمية هذا الإرشاد الذي جاءت به الكاتبة لتلقي الضّوء من خلاله على ما ذكرته في النّص الرّوائي ويصبح - من ثم - عتبة نصّية لها مكانتها.

ونرى الإرشاد كذلك في الفنّ، خاصة في رَسَمَة اللوحة، ولدى فنانين كبار، ما زلنا حتى الآن - رغم مرور مئات السنين - على فنّهم، نَتَسَمُّ عبر إبداعهم في تلك اللوحات الرّائعة، نحو لوحة «الموناليزا» أو «الجيوكوندا» التي تعود إلى عصر النهضة في القرن السّادس عشر، للفنان الإيطالي ليوناردو دافنتشي، تلك اللوحة البديعة التي تعتبر أفضل ما أبدع هذا الفنان الإيطالي، وهي من أكثر الأعمال الفنّية التي كُتِبَ عنها، والموناليزا اختصاراً لسيدتي

(١) فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية، بحث في تأصيل الرواية العربية، ودلالاتها، القدوس الثقافية، الطبعة الأولى سوريا ٢٠٠٧ ص ٣٤٠.

(٢) الدكتور أحمد إبراهيم الهواري، رؤى نقدية، دار المعارف، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٨١ ص ٩٥.

ليزا، التي كانت زوجة تاجر الحرير المشهور في فلورنسا فرانچيسكو ديل جيوكوندو، ومن هنا جاءت التسمية الأخرى للوحة، وهذا تفسير من تفسيرات عديدة، والعجيب أن الناس لم يفتنوا إلى هذه اللوحة الرائعة إلا مع خلال القرن التاسع عشر، وهو الأمر الذي حدث مع كاتب كبير بحجم وليام شكسبير، ولأن الفن الجيد يخلد صاحبه، فإن هذه اللوحة البديعة، وكما قيل عنها إنها من أبرز معالم الفن لدى هذا الفنان، إنها في الوقت نفسه تحمل تاريخ عظيم من الإبداع ما زالت الاكتشافات فيه مستمرة، وحديثاً يكتشف الفنانون أن بها إرشادات في العين، وبعد استخدام الإشعاعات على هذه اللوحة، وجد أن بؤبؤ العين اليمنى يوجد به حرفان الـ «L» وحرف الـ «V»، وهذان الحرفان اختصاراً لاسم الفنان نفسه «ليوناردو دافنتشي» وهما مرسومان على بؤبؤ عينا اليمنى باللون الأسود على خلفية بالبنى الأخضر، أما العين اليسرى فيها أشياء عديدة واختصارات تناو لها دان براون في كتابه «شيفرة دافنتشي» الذي أشار فيه إلى أن اسم مونا ليزا هو اختصاراً «لأمون لايزا» أحد آلهة المصريين القدماء، وأن الإله آمون هو إله الخصوبة عند الفراعنة القدماء، ولايزا هي إزيس إلهة الجمال عند الفراعنة القدماء؛ لذلك كان الربط بين الإله آمون وإزيس لتكتمل مسيرة الحياة بين الرجل والمرأة، وبهذا التفسير نؤكد على جزئية التقاء الحصاصات، وأن الحصاصات تأخذ من بعضها البعض ولا تتصارع، وكان الاسترشاد طريقاً لبراون للبحث عن هوية صاحبة اللوحة من خلال كتب المؤرخين الفرنسيين.

وتأكيداً على نزعة ليوناردو دافنتشي إلى الغموض في رسوماته، نرى الحوار المطول الذي سرده دان براون في رائعته البوليسية «شيفرة دافنتشي» بين الأكاديمي لانغدون وفاش «قال فاش: أنا متأكد بحكم خبرتك، أنك على علم بنزعة ليوناردو دافنتشي نحو الفنون الغامضة والسرية»^(١). وأصبح هناك اهتمام كبير من قبل الملوك الفرنسيين لمعرفة تلك الإرشادات والرموز

(١) دان براون، شيفرة دافنتشي، ترجمة سمة محمد عبد ربه، الدار العربية للعلوم، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان ٢٠٠٤ ص ٥٧.

الموجودة في هذا الفن العظيم؛ حيثُ «كان الملوك الفرنسيون خلال عَصْرِ
النَهْضَةِ على قناعة تامة، بأنَّ تغيير ترتيب الأُحْرفِ حملَ قوَّةَ سِحْرِيَّةٍ لدرجة
أنَّهم عينوا موظفين ملكيين لمساعدتهم على اتخاذ قرارات أفضل من خلال
تحليل كلمات موجودة في وثائق هامة»^(١). ويأتي براون بحديث مطوَّل بين
الجِدِّ وحفيدته صوفي، حين نظرت إلى لوحة الموناليزا فقالت عنها: «إنَّ وجهها
.. ضَبَّايٌّ»، ولكنَّ الجِدَّ أراد أن يبين لها طريقة رسم ليوناردو دافنتشي قائلاً:
«هذا أسلوبٌ في الرَّسْمِ يطلق عليه اسم سفوماتو أو الدُّخَانِي، وهو صعبٌ
لِلغَايَةِ، وكان ليوناردو دافنتشي أفضل من رَسَمَ باستخدام هذا الأسلوب من
أي أحد آخر»^(٢)، وكان لمقتل الجد سونيير الأثر الذي بنى عليه دان براون
الرَّوَايَةِ من خلال تلك الإثارة العظيمة لهذا العمل الرائع، خاصة حين لم
تأخذ صوفي الحَفِيْدَةَ كلام الجد قبل مقتلَه على محمل الجِدِّ، حين قال لها
بصوت عال «ليوناردو دافنتشي.. الموناليزا» كان من المفترض أن تتبه وكيف أنَّ
هذا القول قد يكون طريقاً لمعرفة من قتل هذا الجد، وكيف كانت علاقته
بتلك اللوحة العظيمة. والكاتب من أول الرَّوَايَةِ إلى آخرها يبرهن على عظمة
الأعمال الفنية، وفي الوقت نفسه يؤكِّد أهمية الإرشاد باعتباره دليلاً للوصول
إلى الحقيقة في هذه القضية، وهو، من ثم، عبثٌ على العمل نفسه، وكل ما
جاء في هذا العمل من حسابات وتأكيدات على ما في «الموناليزا» قد استند
فيها دان براون إلى كتب التَّأْرِيخِ والفنِّ عند الفرنسيين أي أنَّ هذا العمل حمل
في جعبته حقائق وبراهين حول «الموناليزا» ومن الموناليزا؟ وعلام تدل هذه
اللوحة العظيمة؟ وما السِّرُّ فيها وفي غموضها؟ خاصة حين تتوالى الدِّراسات
عليها؟ .. من هنا نقول إنَّ الإرشاد عبثٌ من عتبات النُّصوص.

وعن الإرشاد أيضاً حين اعترف الفنَّان نلسون شانكس بعد تسع سنوات
من رسمته للرئيس الأمريكي السَّابِق بل كليتون بأنَّه جعل الخلفية الظليَّة
طريقاً لإرشاد النَّاس إلى ما يريدُه بأنها تدلُّ على ثوبٍ عشيقته مونيكا،

(١) دان براون، المرجع السابق ص ١١٤.

(٢) المرجع السابق ص ١١٧.

وكيف أنه لم يظهره بخاتم زواجه من هيلاري كليتون، تأكيداً من الفنان أن هذا الشخص كان مُحَادِماً، تلك اللوحة التي كان قد رَسَمَهَا عام ٢٠٠٦ حينَ طُلِبَ منه ذلك. وفي الشَّرْق مثلاً نرى الفنَّانَ المصري عبد الهادي الجزار، له رسمتان بديعتان إحداهما عن «السَّد العالي»، والثانية حملت عنوان «الميثاق» وكان بهما إسقاطاتٌ سياسيةٌ عديدة، وإرشاداتٌ لمن أرادَ أن يتدبرها، والتي كانت سبباً في تحجيم أعماله بعد ذلك؛ فقد ضَمَّنَ رَسْمَهُ السَّد العالي إرشاداتٍ تعبَّرُ عن وجهة نظِّره التي كانت تَكْرَهُ جَمَالَ عبد النَّاصر، وعلى الرَّغم من ذلك فقد اقْتَنَاهَا عبد النَّاصر في مكتبه.

والإرشادُ في الخَريطةِ ما يُعرَفُ بمِفْتَاحِ الخَريطةِ، وكذلك مِقياسُ الرَّسْمِ فيها، وكلُّ خريطةٍ لها مِفْتَاحُها، بمعنى أنَّ الخَريطةَ الخاصَّةَ بالسُّهولِ والوُدَيانِ، غَيْرَ الخَريطةِ الخاصَّةِ بالأماكنِ والبِلادِ، ولكنَّ هناك أشياء مُشترَكةً، ودائماً هذا المِفْتَاحُ نراه أسفل تلك الخَريطةِ على اليسارِ، ويحتوي على رُمُوزٍ وألوانٍ مُختلفة لها معالِمُها الخاصَّةُ عندَ عُلَمَاءِ الجُغرافيا، وهي في حدِّ ذاتِها إرشادٌ للباحثِ والقارئِ، والرَّسامِ، وبالتالي فإنَّ ذلك الإِرشادَ عَنَبَةٌ على تلك الخَريطةِ أيَّا كانت الرِّسْمَةُ الخاصَّةُ بها، ومنَ المَعْرُوفِ أنَّ أيَّ خَريطةٍ لها عَنَبَتُها النَّصِّيَّةُ من العُنوانِ والمِقياسِ والمِفْتَاحِ ومُحدِّدِ الاتِّجاهِ وإطارِ الخَريطةِ، وما يَهْمُنُنا هو ذلك المِفْتَاحُ الذي يَضُمُّ بينَ جَنابَتَيْهِ المُصْطَلَحَاتِ والرُّمُوزِ، التي تُمثِّلُ كُلَّ الأشْكالِ المُوجُودَةِ على الخَريطةِ، وإذا كانت هناك أشياء مُشترَكةً ورُّمُوزٌ مُعيَّنة وألوانٌ خاصَّةٌ بالأماكنِ، فإنَّ هناك أموراً عامَّةً قد لا يَفْهَمُها القارئُ، فيحاولُ أن يَسْتَرشدَ بِذلكِ المِفْتَاحِ، وهناك أشياء مُتَعَارَفٌ عليها في رُسُوماتِ الخرائطِ، بينما هناك أشياء أُخرى تُحْتَاجُ بالفِعْلِ إلى إِرشادٍ؛ فاللونُ الأزرقُ معروفٌ لدى الكثيرين من الرَّسَّامينِ والجُغرافيين أنه يمثِّلُ البِحَارَ والبَحِيرَاتِ أو بصفَةِ عامَّةٍ يعبَّرُ عن المِساخاتِ المائيَّةِ، وكذلك الأمرُ في اليابسة، حيثُ نَجِدُ ألواناً مُختلفَةً مثلَ اللونِ البُنِّي الذي يمثِّلُ الجِبَالَ والهَضَبَ والمُرْتَفَعَاتِ بِشكلٍ عامٍ، وتقريباً تلك الأمورُ مَعْرُوفَةٌ لدى الكثيرين، بينما هناك شيءٌ مَهْمٌ لا بُدَّ أن يَعْرِفَهُ الإنسانُ إذا ما أرادَ مثلاً السَّفرَ إلى مكانٍ مُعينٍ، خاصة إذا كان مُسافِراً من بَلَدٍ إلى بَلَدٍ آخر عن طريقِ البَرِّ، فيأتي بالخَريطةِ لِيَتَعَرَّفَ الطَّرِيقَ المُختلفة

لِيَخْتَارَ أَيْسَرَهَا، وكذلك الْمَسَافَاتِ مِنْ خِلَالِ الْمَقْيَاسِ الَّذِي يُنِيرُ لَهُ الطَّرِيقَ، وهذا الْإِرْشَادُ مِنَ الْأَهْمِيَةِ بِمَكَانٍ، فَهُوَ عَتَبَةٌ^(١) نَصَّيَّةٌ يَعْرِفُ إِلَيْهَا الْقَارِئُ قَبْلَ الْوُلُوجِ إِلَى عَالَمِ النَّصِّ، وَالَّذِي هُنَا يُعْتَبَرُ الْحَرِيطَةُ الَّتِي تَحْتَوِي هِيَ الْأُخْرَى عَلَى عَتَبَاتٍ مُحْتَلَفَةٍ.

إِذَا جَازَ لَنَا أَنْ نَتَوَسَّعَ قَلِيلًا فِي مِصْطَلَحِ «الْإِرْشَادِ» وَلَوْ بِالْإِشَارَةِ فَقَطْ، فَإِنَّ هُنَاكَ الْعَدِيدَ مِنَ الْأَمْثَلَةِ عَلَى ذَلِكَ وَتُعْتَبَرُ بِمُفْرَدِهَا أَيْقُونَاتٍ لِعَمَلِ أُبْحَاثٍ ضَخْمَةٍ فِي هَذَا الْمَجَالِ، مِنْهَا الْإِرْشَادَاتُ الْمَوْجُودَةُ عَلَى الْحَفْرِيَّاتِ وَجُدْرَانِ الْمَعَابِدِ الْفِرْعَوْنِيَّةِ الْقَدِيمَةِ، وَهَذَا الْإِرْشَادُ أَوْ ذَاكَ دَلِيلٌ عَلَّ أَنْ هُنَاكَ بَشَرًا مَرَوْا مِنْ هَذَا الْمَكَانِ، فَتَرَكُوا لَنَا دَلِيلًا لَكِي نَبْحَثَ عَمَّا أُرْشَدُونَا إِلَيْهِ، وَعَلَى سَبِيلِ الْمَثَالِ لَا الْحَصْرَ أَسْطُورَةُ «إِزِيسَ وَأُوزُورِيسَ» تِلْكَ الْأَسْطُورَةُ الْفِرْعَوْنِيَّةُ الَّتِي فِيهَا الْكَثِيرُ مِنَ التَّعَالِيمِ، وَالَّتِي ارْتَبَطَتْ فِي الْأَصْلِ بِالْدِّينِ، وَمِنْهَا رَأَيْنَا أَسْوَلاً لِعِبَادَاتٍ فِي الدِّينَانِ الْمَصْرِِّيَّةِ الْقَدِيمَةِ، فَضْلاً عَنِ الْفَتَنِ وَالْاضْطِرَابَاتِ مِنْذُ فَجْرِ التَّارِيخِ، وَالَّتِي قَدْ تَكُونُ بِمُفْرَدِهَا بَدَايَةَ لِعَمَلِ ضَخْمٍ حَوْلَ الْفَتَنِ وَالْخِيَانَاتِ، فَقَدْ اسْتَوْلَى الْمَلِكُ سِتَ عَلَى الْعَرْشِ وَقَتْلَ أُوزُورِيسَ أَخَاهُ، وَقَطَّعَهُ إِلَى أَكْثَرِ مِنْ أَرْبَعِينَ جِزَاءً كَمَا تَقُولُ الْأَسْطُورَةُ، فَتَأْتِي زَوْجَتُهُ إِزِيسَ لِتَجْمَعَ أَشْلَاءَهُ الْمُبْعَثَةَ فِي أَرْجَاءِ مِصْرَ، وَتَعِيدُ لَهُ الْحَيَاةَ وَتَنْجِبُ مِنْهُ وَلَدَهُ «حُورَسَ» الَّذِي اسْتَطَاعَ فِيمَا بَعْدَ أَنْ يَثَارَ لِأَبِيهِ وَيَعِيدُ الْمَلِكَ لَهُ، أَيًّا مَا كَانَتْ طَبِيعَةُ هَذِهِ الْأَسْطُورَةِ الْفِرْعَوْنِيَّةِ، وَالَّتِي وَجَدْتُ عَلَى الْجُدْرَانِ كَمَا قُلْتُ، فَإِنَّهَا تَحْكِي تَارِيخًا يَعُودُ إِلَى الْقَرْنِ الرَّابِعِ وَالْعَشْرِينَ قَبْلَ الْمِيلَادِ، وَهُنَاكَ عِلْمٌ عَظِيمٌ يَعْرِفُ بِعِلْمِ «الْمِصْرِيَّاتِ» الَّذِي يَبْحَثُ فِي التَّارِيخِ الْفِرْعَوْنِيِّ الْقَدِيمِ لِيَكْتَشِفَ مَا لَا نَعْرِفُهُ عَنْ تِلْكَ الْحَضَارَةِ الْعَظِيمَةِ. وَيَجْرُنَا مِصْطَلَحُ الْإِرْشَادِ إِلَى الْإِشَارَةِ إِلَى أَقْسَامِ

(١) الْعَتَبَةُ فِي لِسَانِ الْعَرَبِ هِيَ «أُسْكُفَةُ الْبَابِ الَّتِي تُوْطَأُ؛ وَقِيلَ: الْعَتَبَةُ الْعُلْبَا. وَالْحَسْبَةُ الَّتِي فَوْقَ الْأَعْلَى: الْحَاجِبُ؛ وَالْأُسْكُفَةُ: السُّفْلُ؛ وَالْعَارِضَتَانِ الْعُضَادَتَانِ، وَالْجَمْعُ: عَتَبٌ وَعَتَبَاتٌ. وَالْعَتَبُ: الدَّرَجُ وَعَتَبَ عَتَبَةً: عَتَبَ الدَّرَجَ إِذَا كَانَتْ مِنْ خَشَبٍ؛ وَكُلُّ مَرْقَاةٍ مِنْهَا عَتَبَةٌ... وَعَتَبَ الْجِبَالَ وَالْحَزُونِ: مَرَّاقِيهَا. وَتَقُولُ عَتَبَ لِي عَتَبَةً فِي هَذَا الْمَوْضِعِ إِذَا أَرَدْتَ أَنْ تَرْقَى بِهِ إِلَى مَوْضِعٍ تَصْعَدُ مِنْهُ وَعَتَبَ الْعُودَ: مَا عَلَيْهِ أَطْرَافُ الْأَوْتَارِ مِنْ مُقَدَّسِهِ». ابْنُ مَنْظُورٍ، لِسَانُ الْعَرَبِ، الْمَجْلَدُ التَّاسِعُ، الطَّبْعَةُ الرَّابِعَةُ، دَارُ صَادِرِ بَيْرُوتَ لُبْنَانَ ٢٠٠٥ ص ٢١ مادة عتب.

الإرشاد نفسها في كليات الإعلام والآثار والمعاهد العليا المختصة بدراسات الآثار المصرية ومنها جاء المرشد السياحي.

الاستشهاد [المناص] Citation. quotation

الاستشهاد أو ما يُسمَّى بالمناص في العمل الروائي أو الشعري من عتبات النصوص، حيث نُدلِف إلى النص من خلال دراسة الاستشهاد أو ذلك المناص وعلاقته بالنص، وهو أن يأتي الكاتب بقولٍ لكاتبٍ آخر، سواءً أكانَ هذا القولُ شِعراً أم نثراً، وهذا القولُ هو ما يُحدِثُ «التفاعل النصي» ويُسمَّى بالمناص، أي أن هناك نصّاً آخر لكاتبٍ آخر مثلما حدّث عند محمود المسعدي في رواية «السَّد» وقد قمتُ بدراسة المناص عند المسعدي في هذا العمل الرائع، وفيه كان التفاعل النصي، ونرى التفاعل هنا قد تعدّد ما بين ديني وثقافي وتاريخي. وقد يتداخل التفاعل الديني مع التاريخي إذا كانت هناك شخصيات تاريخية مُرتبطة بالدين، ولكن ما يميّز التفاعل الديني عن التاريخي وجود الآيات القرآنية أو قصص الأنبياء أو حتى مقتطفات من الإنجيل، ففي هذه الحالة يتأكّد أن التفاعل هو تفاعل ديني، وهو ما تتلمسه مع بدايات رواية «السَّد» التي بين أيدينا؛ حيث نجد أول مناص فيها، وهو الآية القرآنية التي جاءت على لسان غيلان وهي قوله تعالى في سورة يوسف ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾ (سورة يوسف: الآية ٤) هذه الآية القرآنية ترتبط بحديث الرؤية الذي سبقها؛ حيث أرادت ميمونة زوجة غيلان، أن تقصّ عليه رؤيتها التي رأتها في منامها قائلة: «لقد رأيت الليلة رؤيا». فذكر لها غيلان الآية السابقة فتردّ ميمونة «لا يا غيلان. ليس هذا» فسرعان ما يعلل غيلان السبب قائلاً: «كنتُ أحسبُ أنّك نسيت كلَّ توراة وقرآن وإنجيل، أم ترين من ظريف المزاح التّشبه في الفجر بالأنبياء أبناء الأنبياء؟ هم يرون الرؤى ليلقوا في الحبّ، ويكون لهم شأنٌ مع امرأة العزيز فيصيروا أنبياء»^(١). هنا نرى تلك الأبعاد المرتبطة بالثقافة الدينية

(١) محمود المسعدي، رواية السد، الدار التونسية للنشر، الطبعة الثانية ١٩٧٤ ص ٥٣.

الإسلامية، والتي نلاحظها في بناء العمل؛ حيث إنَّ البنية الجزئية التي يتناول فيها المسعدي ذلك الحديث المرتبط بالرؤية هي في حقيقة الأمر إضفاء للنزعة الإيمانية التي كانت من أهم أعمدة ذلك العمل؛ فيوسف الصديق هو المعني في حديث غيلان، ولم يشز إليه فقط، بل حاول التأكيد على ما حدث له حين ألقى في الحب ليكون سبباً لتمكينه في الأرض، ويصبح عزيز مصر. مؤكداً على الطهر والنقاء للأنبياء وأبناء الأنبياء؛ فيوسف عليه السلام هو من نسل سيدنا يعقوب، وقد اصطفاه الله ليكون نبياً من الأنبياء. فالكاتب يؤمن بالفعل أي فعل الأنبياء الذين اختارهم الله، وهو ما كان قد تأثر به، إلا أنه لم يكثر بتتبع الفعل، فما عليه إلا أن يفعل وكفى، غير منتظر لنتيجة معينة. يقول غيلان: «لا يا ميمونة، بل الكفر بالنواميس والحدود والعراقيل، وإنكار العجز والإسلام، ونفي العدم هو الإيمان بالفعل»^(١). والكفر بالقوانين هو إتاحة الفرصة للتحرر من القيود ليصل إلى خارج نطاق الطبيعة أو ما نعرفه بالفتازيا، حيث يدعو غيلان ميمونة إلى الكفر بكل شيء حتى الهلاك نفسه أو الموت الذي لم يذكره؛ لأن طريقه بالكامل مغامرة، ولكنها مغامرة خاسرة، وعلى الرغم من ذلك، فقد أراد أن يظل مناضلاً إلى الأبد. فضلاً عما تقدم فإن هناك مناصات أخرى عديدة تظهر باعتبار أنها معمارٌ يتفاعل لكي يُقيم البناء الروائي من خلال تماسك المتتاليات النصية والممتدة عبر ربوع العمل، وما هي جميعها إلا عتبات نصية نذكر حقيقة هذا النص من خلالها؛ لأنَّ «التماسك اللازم للنص ذو طبيعة دلالية، مهما تدخلت فيه العمليات التداولية. وهذا التماسك - بالإضافة إلى ذلك - يتميز بخاصية خطية، أي أنه يتصل بالعلاقات بين الوحدات التعبيرية المتجاورة داخل المتتالية النصية»^(٢) فنرى ميمونة تقول عن الصم والبكم من الحجارة «إن شئت أن تعرف رأيهم في سدك فاصبر حتى تنطقهم صاهباء».

(١) د. سهر المصادفة، بياض ساخن، الدار المصرية اللبنانية، الطبع الأولى، القاهرة ٢٠١٥ ص ٢٣.

(٢) د. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠٠٤ ص ٣٠٤.

وقد يكون المناس دينياً كما رأينا بذكر آية من القرآن الكريم، أو مُناساً ثقافياً كما سنرى عند الدكتور سهر المصادفة في إحدى رواياتها. والمناس أو الاستشهاد من جلّ عتبات النصوص التي من خلالها نتعرف على ثقافة الكاتب، فترى مُناساً عند سهر المصادفة في روايتها «بياض ساخن» وهو التفاعل الأول بوجود مستنسخ لبورترية مدام «دي بمبادور» للفنان الفرنسي «فرانسوا بوشيه» وهذا نوع من التفاعل النصي المسمى كما قلت بالمناس، والمناس هو تفاعل في النص من خلال إدخال نص آخر أو تناول حديث آخر بعيداً عن الرواية، والمناس هنا مُناس ثقافي؛ لأنّ المناس متعدد، وهو ما كان هنا في صورة مدام دي بمبادور، تقول الكاتبة «أكاد أصرخ: كيف أنام شبه عارية هكذا إلى جوار رجل لا أعرفه حتى اسمه؟ ألفتُ حولي لعلني أجد صوراً مشتركة لنا معاً.. لا شيء سوى مستنسخ لبورترية مدام «دي بمبادور» للفرنسي الشهير فرانسوا بوشيه»^(١). يتفاعل هذا المناس^(٢) مع البنية الكبرى للعمل والتفاعل هنا يكمن في الحالة التي كانت عليها عبلّة في جناحها، تنظر حولها فتجد تلك الصورة لمدام دي بمبادور، وهنا يتأكد للقارئ أن عبلّة لم تكن شخصية عادية، بل هي مثقفة وتعرف من هي مدام دي بمبادور، تلك الجميلة التي عشقها وأحبها لويس الخامس في فرنسا في القرن الثامن عشر، صاحبة أرقى الصالونات الفنية التي أثرت الحياة الفنية والثقافية بفرنسا، فقد كانت سيدة أرستقراطية مثقفة أثرت بشكل كبير في النواحي الثقافية والفنية والسياسية في البلاط الفرنسي، وقد منحت لقب الماركييزة دي بمبادور، وأصبحت راعية الأرستقراطية الفرنسية في عهد الأنافة والرفاهية، وكان لصالونها أثر عظيم، حيث احتضنت المفكرين والفنانين في عصرها. وبالتالي فإنّ هذا المناس من التفاعل النصي الثقافي التاريخي، والذي يمثل عتبة وطريقاً لقراءة النص، الذي حرّك الفكر في العمل، حتى يسأل القارئ من تكون مدام دي بمبادور؟! والتي كان اسمها الأصلي جين أنطوانيت

(١) بياض ساخن، ص ٢٧

(٢) وقد ضمنت هذا المناس كتابي «الأم في الرواية العربية» الصادر عن دار غراب للنشر بالقاهرة، مرجع مذكور.

بواسون. ثم تؤكّد الكاتبة على تلك الصورة بوصفها وصفاً دقيقاً في الصّفحة التالية تقول عن الرّسمّة: «وهي مرتدية فستاناً يحاول لونه أن يكون أزرق موّشى بورودٍ من السّاتان القرنفل، وحذاءً قرنفلياً وقلادةً قرنفليةً، تجلس المدام وكأنّها إلهة الأناقة في القرن الثّامن عشر، وفي يدها اليُمْنَى كتابٌ مفتوح بإهمال وغنج على فخذها الأيسر، بينما يدها اليُسرى متكئة بدلالٍ على مسند الأريكة المخملية، وعيناها ذاهبتان إلى البعيد، بينما تُعدّ عيناها عددَ الورود الصّغيرة، وتتخيّل عشرات النّساء، وهن عاكفاتٌ على تطريزها؛ تاركات نورَ أبصارهنّ هناك وتحديداً على ذيله الطّويل وإلا لما خرج الفستان متألقاً ومُضئاً، هكذا برغم ألوانه الباهتة؟»^(١). ومن ثم فإنّ التّفاعل النّصيّ المتمثل في المُناس أو الاستشهاد هو من عتبات النّصّ التي أضاءت لنا جزئيةً مهمّةً من جزئيات النّصّ، وهو نصّ موازٍ داخليّ.

الاستهلال & Initiation

الاستهلال طريفة البدء في أي عمل، سواء أكان عملاً يدوياً أو فكرياً مرتبطاً بالبحث والعلم. والبراعة في الاستهلال الكتابي بلاغةٌ كما نعلم، وهي أن يُقدّم الكاتب في ديباجة كتابه جملةً من الجمل أو عبارةً من العبارات يشير بها إشارة لطيفة إلى موضوع كتابه. واستهلال الحديث هو حُسنُ ابتدائه، حتى يضغي المتلقّي له، فيقال عن حُسن الابتدءات «هذه تسمية ابن المعتز، وأراد بها ابتدئات القصائد، وقد فرّع المتأخرون من هذه التسمية براعة الاستهلال وخصّوها بها ابتدء المتكلّم»^(٢). وعند العامّة من النّاس يبدؤون أعمالهم

(١) بياض ساخن، ص ٢٨.

(٢) عبد الله بن أبي الإصبع «تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر» تحقيق حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة ١٩٦٣ ص ١٦٨. وعن حسن الابتدءات ذكر عبد الله بن أبي الإصبع بعد القول السابق أن «أحسن ابتداء ابتداء به مولد قصيدة قول إسحق ابن إبراهيم الموصلي:

هل إلى أن تنام عيني سبيل إن عهدي بالنوم عهد طويل

ومن إنشادات ابن المعتز في هذا الباب قول النابغة الذبياني:
كلّيني لهم يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطيء الكواكب=

بِالْبَسْمَلَةِ كما هو الحال عند المسلمين، وعند الإخوة المسيحيين يبدؤون بالتبرُّك - بالمسيح عليه السلام - وقد تناول من قبل أبو بكر الصولي لفظة «أما بعد» الاستهلاكية، فهي تأتي دائماً بعد الكلام الذي يُبدأ به للانتقال إلى الإخبار عما سبق من كلام، نحو البَسْمَلَةِ والْحَمْدُكَ «وَيُرَوَّى أَنَّ أَوَّلَ مَنْ قَالَ «أَمَّا بَعْدُ» داود النبي - عليه السلام - وَأَنَّ ذَلِكَ فَضْلُ الْخِطَابِ، الذي قال الله - عزَّ وجلَّ - فيه «وَأَتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَضْلَ الْخِطَابِ» .. وقال الشَّعْبِيُّ.. فَضْلُ الْخِطَابِ الذي أُعْطِيَهُ داود - عليه السلام - أَمَّا بَعْدُ. معنى فصل الخطاب على هذا أنه إنما يكون بعد حمد الله وبعد الدعاء... ألا ترى قول سابق البربري لعمر بن عبد العزيز:

باسم الذي أنزلت من عنده السُّور الحَمْدُ لله أَمَّا بَعْدُ يا عُمَرُ
فإن رضى بـ بما تأتي وما تذر فكن على حذرٍ قد ينفعُ الحذرُ^(١)

إنَّ الكُتَّابَ بطبيعتهم يُشَدُّونَ في خطابهم الاستهلاكي على مسألتين: دِقَّةُ المعلومات التي يقدمونها للقارئ وجديتهم كناشرين ومترجمين أو محررين. وتسمح لهم هاتان المزيَّتان بالتمتع بسلطة يمارسونها على الجمهور. ويحدد دونيس ديدرو هذه السُّلطة على النحو التالي: «أعني بالسُّلطة في الخطاب حق الرُّوائي المشروع في أن يتم تصديق ما يقوله: فكلما حاز هذا الحق كلما

=ويؤكد ابن أبي الإصبع على أهمية اختيار ابن المعتز واعتقد أنه يفاضل بين هذا القول وقول امرئ القيس «فما نيك» يقول: «ولعمري لقد أحسن ابن المعتز الاختيار، فإني أظنه نظر بين

هذا الابتداء وبين ابتداء امرئ القيس في معلقته قال:
فما نيك من ذكرى حبيب ومنزل يسقط اللوى بين الدخول فخوراً

فرأى أن ابتداء امرئ القيس على تقدمه وكثرة معاني ابتداءاته متفاوت القسمين جداً، لأن صدر البيت جمع بين عذوبة اللفظ وسهولة السبك، وكثرة المعاني بالنسبة إلى العجز ما لم يجمع العجز، فإن ألفاظ العجز غريبة بالنسبة إلى ألفاظ الصدر، والعجز أقل معاني من الصدر، بخلاف بيت النابغة، فإنه لا تفاوت بين قسميه ألبته، فبيت امرئ القيس، وإن كان أكثر معاني من بيت النابغة، فبيت النابغة أفضل، من جهة ملاءمة ألفاظه ومساواة قسميه. ويفاضلون في الابتداءات لاختيار الأحسن وهذا شيء عظيم.

(١) الإمام أبو بكر محمد الصولي، أدب الكتاب، شرح وتعليق أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى بيروت، ١٩٩٤ ص ٢٦.

مارسَ سلطته»^(١). فالاستهلالُ سلطنةٌ أخرى تُضافُ إلى سلطنةِ عَتَبَاتِ النَّصِّ، والكاتبُ الجَيِّدُ مَنْ يستطيعُ أَنْ يَضَعَ نُصْبَ عَيْنِهِ أهمية ذلك الاستهلال الذي يأخذه منطلقاً إلى العمل، وهناك استهلالاتٌ عديدة، منها ما يختصُّ بالشَّانِ العام في استهلالِ الأعمالِ والبداياتِ المختلفةِ في شؤونِ الإنسانِ كافة، ومنها ما يختصُّ بالكاتبِ في الشعر أو النثر أو الفن أو المسرح أو الفلسفة أو العلوم كافة. حتى في مقدمة الجِماعِ بين الرَّجُلِ والمَرْأَةِ، وقد قال المولى - عزَّ وجلَّ - في كتابه العزيز «وَقَدْ مَوَّا لِأَنْفُسِكُمْ» في الآية الكريمة «وَيَسْأَلُكُمْ خِثْلُ لَكُمْ فَأَتُوا خِثْلَكُمْ أَنِّي شَيْئٌ وَقَدْ مَوَّو لِأَنْفُسِكُمْ وَأَتَقُوا اللَّهَ وَاعْلَمُوا أَنَّكُمْ مُلْقَوُهُ وَبَشِّرِ الْمُؤْمِنِينَ»^(٢) والتقديمُ هنا هو الاستهلالُ لممارسة فعل الحلال بين الرَّجُلِ وزوجته، وقد قال الرسول ﷺ «لا يَقَعَنَّ أَحَدُكُمْ عَلَى امْرَأَتِهِ كَمَا تَقَعُ الْبَهِيمَةُ وَلِيَكُنْ بَيْنَهُمَا رَسُولٌ»، والرَّسُولُ هنا المداعبةُ والقبلةُ.. وهذا الأمرُ في البداياتِ أي في مَوْضِعِ الاستهلالِ، فهنا الاستهلالُ عتبةٌ على الحَيَاةِ.

أمَّا عن الاستهلالِ المَقَالِي في كِتَابَةِ المَقَالِ - باعتباره عتبةً من عَتَبَاتِ النَّصِّ - تحديداً، سَوَاءً أَكَانَ المَقَالُ عِلْمِيًّا أَمْ أَدْبِيًّا أَمْ فِلْسَفِيًّا، فَإِنَّ هُنَاكَ أَنْهَاطاً مُتَعَدِّدةً وَأَشْكَالاً مُخْتَلِفَةً في الاستهلالِ. وكلُّ استهلالٍ له دورُهُ المُنَاطِبُ به في الكِتَابَاتِ المَقَالِيَّةِ العَرَضِيَّةِ، بما يُلْقِي الضُّوءَ على رُؤْيَا الكَاتِبِ وطَرِيقَتِهِ في المَعَالِجَةِ أَيْ مَعَالِجَةِ المَوْضُوعِ، وَيَصْبِحُ المَدْخَلُ الاستهلاكي من أَصْعَبِ مَرَاكِلِ الكِتَابَةِ، وَعُتْبَةٌ مِنْ عَتَبَاتِ النَّصِّ لَا يَسْتَهَانُ بِهَا، وَمِنْ أَكْثَرِهَا دَقَّةً، وَقَدْ أَشَارَ إِلَى أَنْهَاطِ الاستهلالِ وَأَشْكَالِهَا عَدَدٌ مِنَ الدِّرَاسَاتِ كَمَا رَأَيْنَا فِي دِرَاسَةِ يَاسِينَ النُّصَيْرِ «الاستهلالُ وَفَنُّ البَدَايَاتِ فِي النَّصِّ الأَدْبِي» الصَّادِرُ عَنِ الهَيْئَةِ الْعَامَّةِ لِقُصُورِ الثَّقَافَةِ بِالقَاهِرَةِ ١٩٩٨. حَاولَ في هَذَا الكِتَابِ أَنْ يَبْحَثَ عَنِ دَلَالَاتِ الاستهلالِ فِي مَعَارِفَ مُخْتَلَفَةٍ، مُتَطَرِّقاً إِلَى التُّرَاثِ القَدِيمِ، بِاحْتِشَاءٍ عَنِ البُعْدِ الفِلْسَفِيِّ لِلِاستهلالِ، وَالَّذِي مِنْ خِلَالِهِ يُرْسَلُ رِسَالَةٌ عَنِ مَضْمُونِ النَّصِّ. وَكَمَا قُلْتُ

(١) العربي الضيفاوي، النص الروائي الموازي، ترجمة حسن الطالب، مجلة علامات العدد ٣١، المغرب ٢٠٠٩ ص ٢٥.

(٢) القرآن الكريم، سورة البقرة الآية رقم ٢٢٣.

فإنَّ هناك تعدداً للاستهلالاتِ يأتي في مُقدِّمتِها: الاستهلالُ المباشرُ: هو ما يدخل فيه الكاتب إلى الموضوع مباشرة، ودونَ ترددٍ أو مواردٍ، ويصبحُ مباشراً وواضحاً، فيحدِّد ما يريدُ معالجته منذ البدء، مشيراً إلى أهمية وكيفية المعالجة، ومن نماذج هذا الاستهلالِ مقالُ « معركةُ التَّعليمِ » للدكتور أحمد عبد الله حيث يقول: « التعليم أحد مجالات الحياة ذات الأهمية الخاصة، وقد صارع في أهميته الاستهلالُ بالنسبة لبلدان العالم الثالث؛ حيث ارتبطت الدَّعوة للاستقلال السياسي بالتحرُّر الاقتصادي والاجتماعي، فاعتبرت النهضة التعليمية أساساً للنهضة في عمومها بل وأساساً للحفاظ على الاستقلال.. » حيث بدأ في المقالة دون أي مقدماتٍ أخرى، أي أنَّه دخلَ موضوعه مباشرة بهذا الاستهلال، الذي يؤكِّد أهمية التعليم. ثانياً: الاستهلال الزماني، وهو ذلك الذي يطرح الكاتب من خلاله بعض النماذج المختلفة المتابعة زمانياً في قضية بعينها كما في مقالة « القفز على الأشواك » للدكتور سُكري عيَّاد يقول في الاستهلال: « منذ ثلاثينيات القرن الماضي (تخليصُ الإبريز في تلخيصِ باريز لرقاعة الطهطاوي) يقصد القرن التاسع عشر » ثم ستينيات القرن نفسه (السَّاقُ على السَّاقِ لأحمد فارس الشدياق) إلى ثلاثينيات هذا القرن « يقصد القرن العشرين » (عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم)، ثم أربعينياته (قنديل أم هاشم ليحيى حقي) وأدباؤنا المبدعون الذين ألقوا بأنفسهم في خضم الحضارة الغربية يعبرون عن خليطٍ من المشاعر المتناقضة بين أمومة الوطن الحانية الجاهلة، وسحر الاستهلال الذي يطرح الكاتب من خلاله نماذجَ زمنية مختلفة للقضية التي سيُقومُ بعرضها قبل أن يُبدأ في الحديث عنها. ثالثاً: الاستهلال التساولي: وهو ما يبدأه الكاتبُ بسؤالٍ مُثيرٍ يُحاول الإجابة عن هذا التساؤل طوال مراحل المقال، ومن نماذج ذلك الاستهلالِ مقالُ للدكتور على شلش حمل عنوان « ألف صفحة على عتبات الستين » يقول: « هل للسَّن - سنُّ الكاتب - أثرٌ في الكتابة القصصية، وعلى الأخص في كتابة الرواية؟ وبمعنى آخر هل تَشترطُ الرواية سنناً معيناً لكتابتها أو التجويد فيها؟ وبالتالي هل يتوقف الكاتب - عند سنٍّ معين - عن الكتابة ويتحول عنها إلى شيءٍ آخر؟ .. » ومن ثم فإنَّ

الاستهلال التَّساوُلِي من أهم الاستهلالات شريطة أن يظل الكاتب يحول ويطوف في أثناء المقال في الإجابة عن التَّساوُلَات التي بدأ بها استهلاله، وإذا حاد عن ذلك، فإنَّ المقال يفقد تماسكه. وهناك نماذج عديدة للاستهلالات التَّساوُلِيَّة، وغالباً ما يكون السؤال لإثارة الانتباه، ولكنَّ الكاتب يظل في بحثه عن الإجابة من أول المقال إلى آخره، وفي النهاية يجدر به أن يطرح سؤالاً آخر على جمهوره حتى يظلوا في تابع لمقالاته إذا كانت دورية، ولكي يُشاركونه في الوقت نفسه في البحث عن الإجابات فالكتابات في الوقت الحاضر تقتضي مشاركة المُتلقي للكاتب، ويصبح الاستهلال التَّساوُلِي عتبةً من عتبات النَّصِّ، والنَّصُّ هنا هو المقال. رابعاً: الاستهلال التَّناسي وهو ما يستدعي نُصوصاً أخرى للابتداء بها، كما في رواية «طوق اليااسمين» لواسيني الأعرج و«نثار المحو» لجمال الغيطاني، وكذا في مُعظم الأعمال التي بها استهلال يتناص مع نصوص ماضية حتى في بداية القصائد الشعرية، فرى في بداية قصيدة «نَهْج البردة» لأحمد شوقي تناصاً لقصيدة «البردة» للإمام البوصيري، في ذكر البان والعلم، ومن المعروف أنَّها معارضة لتلك القصيدة. ومن نماذج المقالة التي بها تناص استهلالي أو استهلال تناسي، مقالة الدكتور فؤاد زكريا التي يقول في استهلالها: «منذ القرن التاسع عشر، أشار الفيلسوف الألماني الكبير إيمانويل كانت إلى سمة فريدة للعقل الإنساني، هي أنَّه يسعى إلى البحث عن إجابات لأسئلة يستحيل الإجابة عنها، ومع علمه بهذه الاستحالة، فإنَّه لا يكف عن طرح تلك التَّساوُلَات، فقد رأى أنَّ هذه السَّمة الفريدة هي التي تشكل قوام الفلسفة». خامساً: الاستهلال المقارن وهو الاستهلال الذي يبدؤه الكاتب أو حتى الشَّاعر بالمقارنة بين موضوعه الذي سيتحدث فيه وبين موضوع آخر مُرتبط به من بعيد أو قريب، والمقارنة دائماً تستدعي الانتباه، وهذا نراه مثلاً عند الكاتب جلال العشري في عرضه لشخصية بيكيت وهو يقدم مسرحية الأيام السَّعيدة يقول: «بيكيت ويونسكو... هذان الكاتبان جاء كل منهما من نبع ليصبَّ في وادٍ، فاتفقهما تلاقٍ بين عقليتين، واختلافهما تباعد بين مزاجين».

الأسلوبُ ما يميّزُ كاتباً عن كاتبٍ؛ بمعنى أن لكل كاتب بصمةً أسلوبيةً تميزه عن الآخر، والأسلوبُ هو حالة الكاتب الإبداعية من كتاباته، أو الرسام في رسوماته، وربما يكون هذا الأسلوبُ ما يعرّي الكاتب نفسه، لأن الآخر يكتشفه عن طريق الأسلوب، والذي من خلاله يقوم بعملية «الكتابة» لأن هناك فرقاً كبيراً بين فعل الكتابة وفعل القراءة؛ لذلك فإن هناك علماً كاملاً يُسمى بـ«علم الأسلوب» وهو العلم الذي يخضع لعلم اللغة أو يعتبر فرعاً منه؛ لأنّه في النهاية يختار التراكيب اللغوية التي يميز بها الكاتب نفسه، فهو عتبةٌ ومدخلٌ لأي دراسةٍ تمتطي صهوة الأسلوب، وعلى سبيل المثال حين نذكرُ فرانز كافكا، فإننا نذكرُ معه أسلوبه في الكتابة التشاؤمية، ومن الممكن أن ندخل إلى كتابة فرانز كافكا من ناحية الكتابة الغرائبية والعجائبية والتشاؤمية، ومن الممكن كذلك أن يدرس أسلوبه من الناحية النفسية، ولكن يخضع في النهاية إلى علم اللغة، لأننا سندرسُ الأسلوب؛ ذلك أن هناك بالتأكيد مَنْ جعله يلجأ إلى مثل ذلك الأسلوب في حياته، وهو بالفعل ما نعرفه عن فرانز كافكا الكاتب التشيكي المعروف، صاحب رواية «التحول». وتظهر بجلاء دراسة الأسلوب عند الشاعر العباسي علي بن الجهم، فهو شاعر مجيد تميز أسلوبه بالتكرار، سواءً أكان تكرار كلمة أم فعل أم جملة أم حتى تكرار أسلوب بعينه، وهو أسلوب الشرط. وحين ننظرُ إلى أشعار أبي نواس، نعلم جيداً أن أسلوبه في الكتابة فيه مجونٌ، فمن الممكن أن ندخل إلى كتاباته وأشعاره من هذه الناحية وهناك دراساتٌ في هذا الشأن، ولتكن دراسة تُبنى على أساس اللغة عند أبي نواس وهناك العديد من الدراسات في هذه الجزئية عنده؛ حيث يتم اختيار التراكيب المعيّنة في شعره، والتي بها نوعٌ من المجون والخلاعة، ويقوم الباحث بدراستها منطلقاً من شعرية علم اللغة الحديث، وهناك بالتأكيد ظواهر مختلفة في أسلوب كل كاتب على حدة «ولا شك أن أكثر ظواهر الشعرية حداثة هي تحولات التجربة من الخصوصية والعموم إلى طابع حضاري؛ على معنى أن الوعي يتشكّل بفعل مجموعة من الروافد الثقافية

المتنوعة. ولا شك - أيضاً أن أكثر المبدعين أصالة مَنْ كان تكوينه قائماً على كمٍّ غير قليل من رواسب الأجيال السابقة، أو من روافد التيارات المعاصرة»^(١) ويصبح الأسلوبُ في جميع تلك الحالات عتبةً من عتباتِ النَّصِّ عند كل كاتب نعرف الطريق إليه من خلاله. وما يقال عن الأسلوب في الكتابة يقال أيضاً في الفنون كافة، مثل الرسم والنحت والتصوير وغيرها، كما الحال في الفن التشكيلي، حيث اعتمد الفنانون طرقاً مختلفة في التعبير عن فنههم، الأمر الذي جعل هناك أساليب مختلفة وفق كل مدرسة من مدارس الفن التشكيلي؛ ذلك أن الفنَّ التشكيلي له مدارسه الخاصة؛ منها المدرسة الواقعية التي تعتمد على النقل المباشر من الواقع سواء في رسم الواقع كالأشجار أو رسم الأشخاص وهذا أسلوبها الخاص، وخرجت منها المدرسة الرمزية التي بدأت في استخدام الرمز في التعبير وأهم أعلامها سالر وشافان وغوستاف مورو، ورزيتي صاحب لوحة «بياتريس المقدسة» وهي رسمة زوجته حين ماتت. ثم جاءت المدرسة التعبيرية أو التأثيرية التي نشأت في ألمانيا ١٩١٠ من روادها هنري ماتيس وبيكاسو، ثم المدرسة التجريدية وأهم روادها الفنان رولشكو وبول كلي، ومن بعدها المدرسة الانطباعية التي تأسست في فرنسا ١٨٧٠ وكان الفنان مونيه أهم فنانيها ثم التكعيبية، ويعتبر فان جوخ أهم فنانيها، وأخيراً هناك مدرستان المدرسة السريالية، ومثلها الفنان سلفادور دالي وخوان ميرو، والمدرسة الوحشية التي تتميز بأسلوب خاص وهو استخدامها للألوان الصارخة، وكل مدرسة من هذه المدارس جميعها تختلف في أسلوبها عن الأخرى، وهو الأمر الذي يحتاج إلى دراسة مقارنة في الفن التشكيلي.

اسم المؤلف Le nom de l'auteur. Name of the author

هل اسمُ المؤلفِ يُعتَبَرُ عتبةً من عتباتِ النَّصِّ؟ نعم؛ لأنَّ اسمَ المؤلف قد يجعل المتلقي يقرأ العمل، فهو يعرفه قبل ذلك، أو العكس يلتفت عنه ويتعد عنه، ولا يقرأ له على اعتبار أن اسمَ المؤلف ليس مشهوراً، فشتان بين

(١) د. محمد عبدالمطلب، هكذا تكلم النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧ ص ٥١.

اسم مثل نجيب محفوظ واسم آخر قد يكون في البدء من الكتابة الروائية، حتى إذا كان على مستوى عالٍ من الكتابة، فبال تأكيد لن تصل شهرة هذا المبتدئ إلى ما وصلت إليه شهرة نجيب محفوظ الحاصل على جائزة نوبل في الأدب العربي أو بهاء طاهر أو أي اسم من الأسماء المعروفة، ومن هنا فإن عتبة الاسم لها دورها في قراءة العمل من تركه، ذلك أن هذا الاسم يترتب عليه تعلق شريحة من القراء بكاتب معين، كما كان الحال في منتصف القرن الماضي نحو إحسان عبد القدوس الكاتب المصري، صاحب رواية «النظارة السوداء» و«العذراء والشعر الأبيض» و«لن أعيش في جلباب أبي» و«الوسادة الخالية» والذي يُعتبر كاتباً للعشق والغرام، حيث تحول بالحب من العذرية إلى المادية فعشق كتابته الكثيرون، وخاصة من الفتيات، وقد كتب أكثر من خمسمائة قصة، أي أن اسمه بات معروفاً، كما هو الحال أيضاً في الغرب، فإن الغربيين في أوروبا وغيرها يعتزون كثيراً بشعراهم وكتابهم الكبار، مثل كورني وراسين وتيوفيل جوتييه في فرنسا، وتوليستوي الروسي، ووليام شكسبير، وغيرهم فهم كثر، ونلاحظ أن أي كتاب يصدر عن هؤلاء العالقة أو عن أعمالهم تجد جموعاً من القراء تسارع لأقتنائه، وقد تصل الطبعة إلى أكثر من مائة ألف نسخة من المؤلف كما هو الحال عند غبريال غارسيا ماركيز في أمريكا اللاتينية، وما يقال عن الكاتب يقال أيضاً عن الفنان والرسام والنحات، فحين يُذكر اسم محمود مختار يذكر معه تمثال نهضة مصر، وحين يذكر هوكوساي الياباني تذكر معه لوحة «الموجة العاتية» وحين نسمع عبارة سيمفونية مباشرة الأذان تذهب إلى بيتهوفن رغم أن موزار له سيمفونيات عظيمة وغيره. أي أن اسم المؤلف عتبة نصية مهمة.

[انظر: من تأثر بهم المؤلف - كلمة العالم - كلمة المترجم - كلمة المعرب]

الإشارة النصّية. Textual sign. Signe textuels.

الإشارات النصّية هي تلك التي تجعل هناك رابطاً حقيقياً بين شخصيات العمل الروائي والفصاء المنتشر عبر ربوع الرواية، وبالتالي هي ناتجة عن

علاقة الفضاء بالشخصيات، بعد أن أُضِحت هناك سلطةٌ لذلك الفضاء على الإشارة النصّية التي تربط بين النصّ بفضائه وبين شخصياته، لذلك «فإن علاقة الشخصيات بمحيطها من الموضوعات المهمة في تحليل الرواية. التشخيص عبر الفضاء من أهم ما يميز البناء الروائي»^(١). والفضاء الروائي عنصرٌ من عناصر البناء في العمل الأدبي؛ لأنه يحوي بداخله أماكن متعددة. وقد حظي الفضاء في الرواية العربية والغربية بدراسات متعددة؛ بحكم أنه صاحب الحظ الأوفر في السرد الوصفي لها، وبكونه هويةً من هويات النصّ الأدبي المرتبط بالزمن السردي المروي؛ ذلك أن الفضاء له خصوصياته بالواقع الاجتماعي والثقافي، فلا يوجد أي كائن على ظهر البسيطة إلا وله ارتباط بالمكان. والإنسان كائن من الكائنات الحية المحبة للمكان بحكم أنه إنسان، وله سيكولوجية معيشية مرتبطة بالواقع الذي يحياه، فهو أول ما يبحث عنه الإنسان وآخر ما يتبقى منه؛ حيث يرحل البشر ويبقى الحجرُ شاهداً على ما سبق^(٢). وتصبح هناك علاقة بين الشخصية والمكان. والإشارات النصّية في العمل هي ما تقوم بهذا الفعل، أي ما تقوم به الشخصية في المكان. إن تقوُّع الشخصية داخل المكان وارتباطها الشديد به، يجعل من الأهمية بمكان أن تكون هي المالكَةُ للفضاء، وهو ما رأيناه عند نجيب محفوظ وتبعه في ذلك تلميذه الروائي جمال الغيطاني، وهو ما يُسمى بالعشق المكاني أو عبقرية المكان، ارتباط الذات بما أحبته، وفي هذه الحالة يصبح المكان هو الملهم للفنان، وقد يعيشُ الفنان في حالة من الازدواجية المكانية بين المكان المحبب للشخصية كمكان العمل أو بيت الحبيبة، ولا ننسى البكاء على الأطلال عند شعرائنا العظام، ومن ثمَّ يصبحُ المكان ذا فكرٍ وإثارةٍ للذكرى عند المتلقّي. وبين المكان المعادي له أو العدو له كالسجن مثلاً، والذي قد يتعرض له في وقتٍ من الأوقات، وفي هذه الحالة يُصبحُ المكانُ عدواً له. ~~يُحاول~~ قدر

(١) د. محمد العبد، البحث عن المغزى، تجارب في قراءة النص، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ٢٠١٢ القاهرة، ص ٦٨.

(٢) د. عزوز علي إسماعيل، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، الطبعة الأولى، دار العين، القاهرة ٢٠١٠ ص ٣٧.

الإمكان ألا يتصارع معه أو ينجذب نحوه، وبالتالي يصبح هناك نوعان من المكان بشكل عام، أحدهما تقبله الشخصية وهو الجاذب، والثاني لا تقبله الشخصية وهو الطارد»^(١). ومن هنا فإن الشخصية التي تتأثر بالمكان هي الباقية والمتفاعلة معه، بمعنى أن العلاقة النصية بين الشخصية والمكان هي علاقة تبادلية، سواء أكان هذا المكان إيجابياً أم سلبياً وتصبح الإشارات التي بينهما أو التأثير بينهما هو من النصوص الموازية أو من عتبات النصوص.

الإعلان عن العمل L'annonce de l'oeuvre. Announcing the work

كل ما يُكتب في البدء عن العمل في الصحافة أو من خلال دور النشر، ما هو إلا إعلان عن وجود مولود جديد في الأدب كان أم في الفن. وعن الكتاب فإن ما نلاحظه أن الصحف القومية المرتبطة بالدولة تعلن عن الكتب التي خرجت من دور النشر الحكومية فقط، إلا إذا كان الإعلان مدفوع الأجر، وهذا يؤثر الشُّطْط عند الكثيرين من الكتاب والأدباء والفنانين، وذلك يعود إلى سببين الأول: نجد دور النشر الحكومية تؤخر طباعة المؤلفات؛ نظراً لوجود عدد كبير لديها منها. الثاني: نجد أن تلك الصحف لا ترحم هؤلاء الكتاب، حيث لم تعلن عن أعمالهم، لأنهم طبعوا أعمالهم في دور نشر خاصة ليست حكومية، وما يمكن أن يقال في الوقت الحاضر: إن وسائل التواصل الاجتماعي سَرت الأمر قليلاً وليس كلياً، فعبر تلك الصفحات يقوم الكاتب نفسه بكتابة نبذة عن المؤلف الخاص به، ثم يعلن عنه عبر صفحته الشخصية، وما نلاحظه أيضاً أن هناك نسبة كبيرة من الشباب على مواقع التواصل الاجتماعي تُشاهد تلك الإعلانات، بل إن البعض منهم حين يرى إعلاناً عن كتاب بعينه يهتم به ويسارع إلى شرائه من الدار التي طبعته. نأخذ أمثلة عن إعلانات الكتب المختصرة، كما نراه في مجلة «العربي» الكويتية، نجد رَسْمَ الكتاب أو غلافه ومعه تعريف بالكتاب في حدود سَطْرَيْن أو ثلاثة مثلاً نجد في العدد رقم ٧٠٨ للعام ٢٠١٧ كتاب «الدولة الفاطمية... ما لها

(١) د. عزوز علي إسماعيل، المرجع السابق ص ٤٥.

وما عليها «للكاتب الفريد وجيه، دار نبذة القاهرة ٢٠١٧، والتعريف بالكتاب كالاتي» يتناول كتاب الدولة الفاطمية.. ما لها وما عليها» تاريخ نشوء الدولة العبيدية التي امتدت في شَمَال إفريقيا ومصر، وبعض مناطق بلاد الشَّام والجزيرة العربية». وكتاب «حركة التَّرْجَمَة الأدبيَّة» للمؤلف الدكتور خيرى دومة، طباعة المركز القومي للتَّرْجَمَة بالقاهرة. والتعريف بالكتاب كالاتي» يقدم الكتابُ دراسةً في التَّرْجَمَة وتاريخها ومكانها في الثقافة العربيَّة، وما رسمته الدكتورة لطيفة الزيات من أساسٍ تاريخيٍّ واجتماعيٍّ وثقافيٍّ لتطور حركة التَّرْجَمَة، ومعها حركة الأدب والثقافة العربيَّة الحديثة». وكتاب آخر تُعلن عنه مجلة العربي الكويتية في العدد نفسه تحت عنوان «أزمارينو»، والجنس رواية للمؤلف عبد القادر معلَّم عن دار مدارك- أبوظبي ٢٠١٧ جاء في الإعلان بعضاً مما كُتِبَ في المتن: «أنا أكره النهايات، فكتبتى لا أنهي قراءتها، وحتى الطُّرق لا أصِلُ إلى آخرها، وكأنَّ في نهاية الأشياء موتٌ خيالي.. ليت الأمور لا تنتهي، وتكون عفويةً على سجيتهما، كطير في عشه، كمطر هتان نديّ، كرضيع يتدرج للوقوف على رجليه، وكوطن لا يُغادر دائرة الحُلُم والمأمول»^(١). وما يلاحظ هنا على هذه الإعلانات أن جميعها لأعمال قد تم طباعتها في العام نفسه ٢٠١٧، وهو أمرٌ جديرٌ بالاحترام، أي أن الأعمال الحديثة تقوم المجلة بالإعلان عنها؛ ليقوم القارئ والمتلقي المتابعان للإصدارات الجديدة بقراءة الإعلان، لعلَّ فيه ما يروُّقُ لهما أو أن الموضوع الذي كانا يبحثان عنه قد وجداه في تلك الإصدارات. وهنا يأتي دورُ الإعلان باعتباره عتبةً نصيَّةً عن العمل ذاته. وقد نرى إعلاناتٍ عن كُتُبٍ من خلال وضع صورة الغلاف الأول للكتاب فقط، وهنا قد يوقع القارئ في حيرة إذا لم يوضع جنسُ العمل، ونقرأ عناوين بها جنس العمل في مجلة «الشارقة الثقافية» نحو «من ذنوب العمر» شعر أشرف جمعة. وكتاب «ثريات اللون- سماء معتمة، دراسة في الفن التشكيلي العربي» للدكتور غازي النعيم^(٢) وكل هذه المطبوعات صادرة عن

(١) مجلة العربي، وزارة الإعلام الكويتية، العدد ٧٠٨ نوفمبر ٢٠١٧ ص ١٩٣.

(٢) مجلة الشارقة الثقافية، العدد الرابع فبراير ٢٠١٧.

دائرة الثقافة والإعلام بدولة الإمارات، هذا الأمر نجّله ونقدّره بأن تقوم المجلات الكبرى بدورها بالإعلان عن تلك الأعمال الصادرة عن دور نشر خاصة بالبلاد نفسها، أو كما رأينا في مجلة العربي، وفي جميع الأحوال نجد أن الإعلان عن العمل عبء نصّية مهمّة من عبّات النصوص ومن النصوص الموازية الخارجيّة.

[انظر لوازم النص - النص الموازي الخارجي]

الإقحام Insertion. Insertion

الإقحام في النص هو إدخال شيء فيها دون رؤية أي دون تفكير جيد لما سيكون عليه الحال بعد وجود هذا الشيء في العمل الأدبي، وهو استعجال من الكاتب في إقحام العمل، بيت شعر أو رأي لم يتمهل في إدخاله، مما يعدّ توريطاً للنص وصاحبه، وهو ما نراه في رواية «بهار» للكاتب عامر حميو؛ حيث أخضع الكاتب نصّه إلى مواقف مسبقة لا علاقة لها بالمنأخ الروائي مثل زج «السيدة» بوصفها مشرفة على مذابح سبايكر بينما يعرف الجميع أنّها مقيمة بعمّان وأنّ لقاءاتها الإعلامية محدودة جداً، كي لا تسبب حرجاً للدولة المضيفة. كما أنّ الإشارة إلى انكسار الجيش العراقي السابق وخروجه من الكويت ليس له ما يبرّزه في الرواية، لأنّ فضاءها يتمحور في هزيمة الجيش العراقي في الموصل، ثم تبعها انسحاب القطعات الكردية من سنجار الأمر الذي أفضى إلى ارتكاب هذه الجرائم الشنعاء بحق المكون الإيزيدي، هذه المعلومات المستهلكة يومياً على شاشات التلفزة لا تخدم الرواية، لأنها معروفة سلفاً ولا تنطوي على شيء جديد يفاجئ القارئ ويدهشه^(١). والإقحام أصبح من هذه الطريقة عبء يمكن معرفة سلبيات العمل منها ونستطيع أن ننقده بما حمله من عدد ليس بالقليل من الإقحامات التي ليس لها مبرر، فالكاتب

(١) عدنان حسن أحمد، الحوار المتمدن في تاريخ ٢٦ / ٥ / ٢٠١٧.

الذي يفعل ذلك قد يكون على غير دراية تامة بالمنتج الروائي، وهنا نقول لا بدّ على الكتّاب أن يقرؤوا كثيراً قبل اللوج في عالم الكتابة؛ لأن الكتابة لن تتأتى بشكلٍ صحيحٍ ومضبوطٍ إلا بعد القراءة.

وأيضاً في رواية «الحنين إلى المستقبل» لعادل سالم؛ حيث يستخدم الكاتب اللغة المحكيّة أحياناً لإدارة الحوار، وهذا يجعل الحوار أقرب إلى الحقيقة، وأقرب إلى نفس القارئ وفهمه، لكنّه لا يُجيدُ هذا الفنّ أحياناً؛ فنراه يمزج العامية بالفصحى، فيجعل أشرف القادم من مصر يتحدث بلهجة شامية عندما يقول: تيسّت وتزوّجت. فكلّمة (تيسّت لا وجود لها في لهجة مصر، وتزوّجت هي فصحي!) وبالمقابل نجده أحياناً يستعمل بعض الكلمات العاميّة في السرد أيضاً، فيقول في صفحة ٦٥ (فتحت له علبة سجائر وأخذت سيجارة وقدمت له واحدة، وبعد أن ولّعتها قلت له:). ويستخدم أيضاً الكثير من الكلمات الإنجليزية، في الحوار دون أن يكون هناك داع لذلك. ويصم روايته بالكثير من الكلمات البذيئة التي يستخدمها العامة في أمريكا. لا أرى أنّ هذا الإقحام خدم الرواية أو أضاف إليها شيئاً. تصف الرواية الحياة في السجن بشكل دقيق، لكن الكاتب ركّز على عمل نعيم قطينة في المطبخ وتهريبه الخضروات والطعام إلى باقي السجناء، وأسأل: ما الرسالة التي أراد الكاتب أن يوصلها من خلال هذه الأحداث، التي كرّرها مرّة بعد مرّة، ألم يكن يكفي أن يشير إليها بشكل عابر، وينشغل بحنين نعيم إلى الحرية وإلى المستقبل»^(١).

الألم the pain. La mal

الألم عتبة نصيّة بلا شكّ، فهو الباعث على الكتابة، لأننا نتألم ونتأثر فنكتب. والتأثر قد يكون بسبب الألم، وعليه يصبح الألم الداعي إلى الكتابة، وفي

١ نزهة الرملاوي، إلى أي مستقبل يحن علي سالم، ديوان العرب، ٢٧ مايو ٢٠١٧.

الوقت نفسه عَتَبَةً نَصِيَّةً مُهِمَّةً، تستدعي أموراً كثيرةً، وهو ما يعتبر «ميتانص»، أي إنَّه النَّصُّ المِيتُ، الذي يَسْبِقُ النَّصَّ الحيَّ أو هو السَّبَبُ في النَّصِّ الحيِّ. وإذا كان الألم داعياً للكتابة، فهو بالأحرى داعياً للقراءة، وهو ما يجعل القارئ يَبْحَثُ عن الكتاب وكتاباتهم ليتعرف آلامهم، كما فعلتُ في كتابي «الألم في الرواية العربيَّة»، والذي ضمته أربعين روايةً، تألم أصحابها. والشَّاهدُ بأنني قد قرأت هذه الأعمال من أجل البَحْثِ في طبيعة تلك الآلام التي تألموا بها، وهل كان لها وقعٌ اجتماعيٌّ ونفسيٌّ على المحيطين بالشَّخص الذي يتألم أم لا؟ ولماذا دَوَّنَ أولئك المبدعون آلامهم في روايات، وكان من الممكن ألا يعرف عنهم أحدٌ شيئاً؟ وفي الإجابة نقول: إنَّ هذا دورُ الكاتب الحقيقي، حين ينقل لنا تجاربه حتى لو كانت تجارباً خاصَّةً به، فهو يعلمُّنا كيف تَبْكِي، وكيف نَضْحَكُ، وكيف نُواجِهُ الحَيَاةَ بكلِّ جرأة، كما فعلتُ الكاتبةُ الكبيرةُ نِعْمَاتُ البَحِيرِي بِرَحْمَةِ اللَّهِ، في روايتها «يوميَّاتُ امرأةٍ مُشعَّةٍ» وكما فعلتُ الدكتورة رضوى عاشور في «أثقل من رضوى»، وكما فعَلَ الكثيرون في الأدب العربيِّ، والأدب الغربيِّ، وما حياةُ عميدِ الأدب العربيِّ إلا دَلِيلٌ على ذلك، حين خطَّ لنا سِلْسِلَةَ آلامه عبر «الأيام»، تلك الأيام التي سَطَرْتُ وبحقِّ تاريخاً من المعاناة، حيث عبَّرت عن رحلته من القرية إلى المدينة وعبر التَّعليمِ الأزهريِّ، وكيف كانت هذه الرِّحْلَةُ بكلِّ ما فيها معبِّرةً عن حالة فريدة عاشها طه حُسين، فما كان منه إلا أن تَحْدَى نفسه وسابقَ الزَّمنِ، كي يَصِلَ إلى هدفه من أن يَدْرُسَ الأدبَ العربيِّ، ويصبح أستاذاً في الجامِعة، ويسافر إلى فرنسا ليَدْرُسَ هُنَاكَ الآدابَ الأخرى، ولم تكن حياته في مصر أو في فرنسا نزهةً يرتع فيها كيفما شاء، بل كانت مليئةً بالأشْوَكَ، ولكنَّه استطاع وبعزيمةٍ من حديد أن يتخطى تلك الأشْوَكَ، ويعبُرُ ويبدع لنا الكثيرَ والكثيرَ، فكانتُ دراساته عن الأدب العربيِّ والغربيِّ وغيرهما شاهدة على عبقرية هذا الرَّجُلِ، ومن هنا نقولُ إنَّ الألم كانَ طريقاً وَعَتَبَةً للإبداع، بل إنَّ الألم كان عتبةً على اللجوءِ إلى الكتابة حين سَطَرَّ آلامه في كتابه «الأيام». ونأخذ مثلاً واحداً شَعُرَ فيه طه حُسينُ بألمه، ولم يجدْ إلا الصَّبْرَ طريقاً للوُصُولِ، وهو رُسُوبُهُ في امتحانِ العالمية، وكان ذلك نتيحةً لِسَانِهِ ونقده الدائمِ لِشايخِ الأزهرِ، وقد أقرَّ نفسه

بذلك، يقول: «فاستعدَّ الفتى، وأحسن الاستعدادَ وحفظ فأحسن الحفظَ، حتى إذا لم يبقَ بينه وبين شُهودِ الامتحانِ إلا سوادَ الليل، أقبل عليه شيخه المرفصي - رحمه الله - فأنبأه هذا النبأ العجيب الذي لم يَحمله إليه في ضوء النهار، إنما حمله إليه في ظلمة الليل، بعد أن صَلَّيْتُ العِشاءَ، قال الشَّيخُ: إذا أصبحتَ يا بني فاستقل من الامتحانِ ولا تحضره من عامِك هذا، فإنَّ القومَ يَأْتَمِرُونَ بك ليسقطوك»^(١). يستعجب طه حسين هذا الأمر الذي أخبره به شيخه المحبب إليه، وهو من ضمن لجنة الامتحان التي سيحضر أمامها طه حسين، والتي كان يرأسها الشَّيخُ دُسُوقي العَرَبِي، حيث كان الأمرُ من الشَّيخِ الأكبرِ بإسقاطه في الامتحان مهما تكن الظروف»^(٢). هذا جزءٌ من آلام عديدة عاشها طه حُسَيْن مَعَ امتحاناته في الأزهر الشريف، وقد تركت أثراً كبيراً في حياته ويدلُّ تدوينُه لها في «الأيام» على أنَّها ما زالت عالِقةً في رأسه ولم تَمُحُها الذَّاكِرَةُ أي أنَّ هذا الموقفَ المؤلمَ كانَ عَتَبَةً للكتابةِ وهذا ما نريد التأكيد عليه بأنَّ الألمَ طَرِيقٌ حتميٌّ لِلْعَمَلِيَّةِ الْكِتَابِيَّةِ وَالْقِرَائِيَّةِ. ونأخذُ مثلاً آخرَ عن الألمِ عِنْدَ الدُّكْتُورَةِ رُضْوَى عَاشُور، حينَ أَصِيبَتْ بورمٍ في الرَّأسِ، كانَ داعِياً

(١) د. طه حسين الأيام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٢ ص ٢٢٨.

(٢) د. عزوز علي إسماعيل، الألم في الرواية العربية، دار غراب للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠١٧ ص ٢١. وفي هذا الكتاب جمعُ ما يقارب الأربعين رواية عُبِّرَتْ جميعها عن الآلام التي انتابت أصحابها أو أن عبر المؤلفون فيها عن آلام الآخرين، ومن هذه الروايات على سبيل المثال لا الحصر «القلب البديل» لمحمود جاسم النجار، و«يوميات امرأة مشعة» للكاتبة نعام البحيري، و«البرتقالة والعقارب» للدكتور طلعت شاهين، و«أثقل من رضوى» للدكتورة رضوى عاشور، و«تلك العتمة الباهرة» للطاهر بن جلون، و«كتاب الألم» لجمال الغيطاني الذي حوى «الخطوط الفاصلة» و«يوميات القلب المفتوح» و«أيام الحصر»، و«عين الشمس» لابتهام إبراهيم و«عقل سعى السمعة» للدكتورة زينب حفني، و«البرزخ» لسمير ساسي، و«بياض ساخن» للدكتورة سهير المصادفة، و«الأرض» لعبد الرحمن الشراقوي، و«يا صاحبي السَّجَن» لأيمن العتوم وكذلك «ذاثقة الموت» للكاتبة نفسها، و«السَّفينة» لجبرا إبراهيم جبرا، و«تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم، و«شرق المتوسط»، و«الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ورجال في الشمس» و«ما تبقى لكم» لغسان كنفاني، و«البوابة السوداء» لأحمد رائف، و«وزارة الأحلام» محمد الأصغر، و«اليقطينة» محمد سعد العودي، و«الحرب في بر مصر» و«وجع البعاد» ليوسف القعيد....

كي تُمْسِكَ بِالْقَلَمِ وَتَكْتُبَ هَذِهِ الرَّوَايَةَ عَنْ ذَلِكَ الْأَمِّ تَقُولُ: «فَحَصَّ الدُّكْتُورُ أَسَامَةَ سُلَيْمَانَ رَأْسِي، وَطَلَبَ أَنْ أَذْهَبَ لِعَمَلِ صُورَةٍ لِلرَّأْسِ بِالرَّزْنِينِ الْمَغْنَاطِيْسِيِّ فَوْرًا. غَادَرْنَا عِيَادَتَهُ وَذَهَبْنَا إِلَى الْمَعْمَلِ. عَدْنَا إِلَيْهِ بِالنَّتَائِجِ مَسَاءَ الْيَوْمِ التَّالِي. تَطْلُعُ إِلَى الصُّورِ وَقَالَ بِحَسْمٍ إِنَّ الْأَمْرَ هَذِهِ الْمَرَّةُ يَخْتَلِفُ، وَإِنْ عَلَيْنَا أَنْ نَقُومَ «بُتْرُوكْتِ بَايُوبِيسِي» أَي جَرَّاحَةً صَغِيرَةً لِأَخْذِ عَيْنَةٍ مِنَ الْوَرْمِ لِلتَّحْقُقِ مِنْ طَبِيعَتِهِ، قَبْلَ الشَّرُوعِ فِي اسْتِئْصَالِهِ»^(١). وَهَذِهِ الْفَقْرَةُ مِنْ رِوَايَةِ رِضْوَى عَاشُورِ تَوْكُّدُ وَجُودِ ذَلِكَ الْأَمِّ، الَّذِي أَلَمَّهَا كَثِيرًا وَسَبَّبَ أَلَمًا لِأَسْرَتِهَا الصَّغِيرَةِ، الْأَمْرُ الَّذِي جَعَلَهَا تَسَافَرُ خَارِجَ الْبِلَادِ كَيْ تَتَعَاجَلَ مِنْهُ، وَبَعْدَ أَنْ سَافَرَتْ كَانَتْ الْمَتَاعِبُ قَدْ تَكَاثَرَتْ عَلَيْهَا، فَلَمْ تَرْحَمْهَا الْبِيرُوقْرَاطِيَّةُ، وَالنَّظَامُ الْحُكُومِي بِسَبَبِ الْمَشَاكِلِ الَّتِي حَدَثَتْ مَعَ الْجَامِعَةِ، الَّتِي كَانَتْ تَعْمَلُ بِهَا بِسَبَبِ أَوْرَاقِ الْإِجَازَةِ الْخَاصَّةِ بِالْعِلَاجِ، وَكَيْفَ أَتَاهُمْ كَانُوا رَافِضِينَ أَنْ تَأْخُذَ إِجَازَةً لِلْعِلَاجِ، وَفِي الْوَقْتِ نَفْسُهُ أَصْرَتْ عَلَى الذَّهَابِ لِلْعِلَاجِ. وَلَكِنَّ الْأَمْرَ هُنَا يَتَوَقَّفُ عَلَى شَيْئَيْنِ أَنَّ الدُّكْتُورَةَ رِضْوَى عَاشُورَ لَدَيْهَا أَمْوَالٌ تَسْتَطِيعُ أَنْ تُسَافِرَ إِلَى الْخَارِجِ لَتَتَعَاجَلَ عَلَى الْعَكْسِ مِنْ كَاتِبَةٍ كَبِيرَةٍ مَعْرُوفَةٍ فِي مِصْرَ، هِيَ نَعْمَاتُ الْبَحِيرِيِّ، الَّتِي تَأَلَّمَتْ هِيَ الْآخَرَى بِسَبَبِ السَّرْطَانِ الَّذِي لَازَمَهَا، وَأُجْرِيَتْ لَهَا عَمَلِيَّةٌ فِي مِصْرَ، وَقَامَتْ بِتَدْوِينِ ذَلِكَ كِتَابَةً فِي رِوَايَةِ عَظِيمَةٍ هِيَ «يُومِيَّاتُ امْرَأَةٍ مَشْعَةٍ». أَمَّا الشَّيْءُ الْآخَرُ فَهُوَ الْحَالَةُ الْإِبْدَاعِيَّةُ عِنْدَ الْاِثْنَيْنِ، فَكُلٌّ مِنْهُمَا كَتَبَتْ رِوَايَةً مَعْبُورَةً عَنْ هَذَيْنِ الْأَلْمِينَ الَّذِينَ أُصِيبَتْ بِهِ، أَيَّ أَنَّ الْكِتَابَةَ كَانَتْ طَرِيقًا وَعَتَبَةً لِلتَّعْبِيرِ عَمَّا حَدَثَ لَهَا. وَفَضْلًا عَنْ ذَلِكَ فَإِنِّي قَدْ انْتَهَيْتُ فِي كِتَابِي «الْأَمِّ فِي الرِّوَايَةِ الْعَرَبِيَّةِ»، بَعْدَ مِنَ النَّتَائِجِ مِنْهَا أَنَّ الْفَقْرَ وَالْقَهْرَ وَالْعُورَ أَسْبَابٌ مُؤَكَّدَةٌ عَلَى الْأَمِّ؛ ذَلِكَ أَنَّ الَّذِي يَسْتَطِيعُ السَّفَرَ إِلَى الْخَارِجِ، وَيَعَالِجُ هُنَاكَ بِأَمْوَالِهِ يَنْجُو بِنَفْسِهِ مِنَ الْمَوْتِ الْمَحْقُوقِ، وَهُوَ الْأَمْرُ الَّذِي حَدَثَ مَعَ مُحَمَّدٍ جَاسِمِ النَّجَّارِ، حِينَ أُجْرِيَ عَمَلِيَّةُ زَرْعِ «الْقَلْبِ الْبَدِيلِ» خَارِجَ الْعِرَاقِ، فَقَدْ كَانَ يَعْيشُ فِي هَوْلَنْدَا وَوَجَدَ رِعَايَةَ صَحِيَّةً قَلِمًا تَوْجَدُ فِي عَالَمِنَا الْعَرَبِيِّ، إِلَّا عِنْدَ عَلِيَّةِ الْقَوْمِ وَمُسْتَشْفِيَاتِهِمُ الْخَاصَّةِ، وَهُوَ مَا عَبَّرَ عَنْهُ صِرَاحَةٌ فِي رِوَايَةِ «الْقَلْبِ الْبَدِيلِ»،

(١) د. رِضْوَى عَاشُور «أَفْضَلُ مِنْ رِضْوَى» دَارُ الشُّرُوقِ، الطَّبْعَةُ الْأُولَى، الْقَاهِرَةُ ٢٠١٣ ص ٢٤.

وهو الأمر نفسه الذي نجده عند الدكتور طلعت شاهين في روايته «البرقالة والعقارب»، فقد تألم كثيراً مما عاناه في رأسه، ولم تستطع المستشفيات المصرية أن تُشخّص له ذلك الورم القابع بجوار المخ، على الرغم أن الأعمار بيد الله، ولكن هناك أسباباً تأخذُ بها للعلاج والشفاء «فإن الذي خلق الداء خلق له الدواء»، وكان لتقدم الغرب علينا في هذه الأوقات السبب في نجاة طلعت شاهين وأمثاله من موت مُحقق. ولكن إذا نظرنا إلى نعمات البحري التي أصيبت بالسّرطان، فإنّها لم تستطع المقاومة، وزاد ألمها، إلى أن ماتت في بلدها مصر، بسبب ذلك المرض والأمراض الأخرى، التي حلّت بها، وقس على ذلك شخصيات أخرى كثيرة، لم تستطع التعبير عن آلامها بالكتابة، بل هناك الآلاف ممن يلتزمون الصمت. والصمت في هذه الحالة أبلغ من الكتابة أو البوح بالمكنون تجاه آلامهم^(١). من هنا لا بُد أن نعي أن الألم كان مَصْدرًا للتعبير وعتبة من عتبات النصّ الخارجيّة.

وفي الشعر العربي نجد الألم موجوداً في حالات العشق والغرام، وما الوقوف على الأطلال إلا دليل على ذلك؛ فحين يتألم الشاعر يقف على الأطلال؛ ليرثي حاله وآلام الوجد، وكيف أن القبيلة تمنعه من رؤية المحبوبة، وأيضاً نرى الألم في شعر الرثاء الذي سبقه فقد أو موت، كما الحال عند تماضر بنت عمرو السلمية المعروفة بالحنساء في رثائها لأخويها صخر ومعاوية، أي أن ألم الفقد خلف لنا شعراً معبراً، بمعنى أن هذا الفقد أو ذلك الألم كان سبباً في كتابة هذه الأبيات، وعتبة نصيّة عليها، ولنا في الحنساء الأسوة في معرفة ذلك الألم القابع بداخل النفس، تقول في فقد أخيها معاوية:

ألا لا أرى في الناس معاوية إذا طرقت إحدى الليالي بدهية
يصغى الكلاب حسيّسها وتخرج من سر النّجي علانية
ألا لا أرى كالفارس الورد فارساً إذا ما علت جرة علانية

(١) د. عزوز علي إسماعيل، الألم في الرواية العربية، مرجع سابق ص ٢٩٨

وما يحدث في الأدب يحدث أيضاً في الفن، فهناك لوحات عظيمة ورائعة عبّرت عن الألم، وما لوحة «الصّرخة» للفنان النرويجي إدفارد مونش علينا ببيع عام ١٨٩٣، فهذه اللوحة تحديداً لاقت إعجاباً من جميع الفنانين، لأنها عبّرت عن الألم والحيرة والقلق والدّهشة، فذلك وجه رجل يقف على الجسر، وخلفه خليج أوسلوفرد بالنرويج، وتظهر عليه علامات التعذيب، نراه في اللوحة ممسكاً رأسه بيديه ويطلق صرخة مدوّية، تظهر أوجها تباعاً من خلال ذلك الفن العظيم، وما اللون الأحمر في السماء إلا تعبير عن الدم والخوف الذي ينتاب الجميع، مثلاً في هذا الرجل، وهذه التجربة هي تعبير صادق عن السماع، حين ذكر مونك أنه بالفعل استمع إلى صرخة فيها قلق وحيرة وألم، فتأثر ثم عبّر عن ذلك الألم في هذه الصورة، والتي هي في حد ذاتها تحفة فنية لا تُقدّر بثمن، حتى ولو كانت قد بيعت بـ ١١٩ مليون دولار في ٢٠١٢. الألم هنا، في الفن، في تلك الرّسمة تعبير عن فلسفة وجودية بعيدة المدى من خلال تلك الصّرخة المدوّية، التي بلا شك قد عانى صاحبها الكثير في هذه الحياة القاسية وفي هذا الوجود الذي لا يرحم، وهي تعبير أيضاً عن مستقبل مخيف، إن لوحة الصّرخة the scream لادفارد مونش مثلاً التي رسمها العام ١٨٩٣ قد وجهت لتصوير ذلك الألم الخاص بالحياة الحديثة، وقد أضحّت أيقونة دالة على العصاب والخوف الإنساني. في اللوحة الأصلية تخلق السماء الحمراء شعوراً كلياً بالقلق والخوف وتكون الشخصية المحورية فيها، أشبه بالتجسيد الشبحي للقلق^(١) وهذه الرّسمة دلالة قاطعة على الرّبط بين السماع والرؤية البصرية؛ بين الصّرخة المدوّية للألم وبين الصورة المرئية لهذا الإنسان وكلها تعبيرات فنية عما يجيش بصدر الفنان. وكذلك الأمر في لوحة «الموجة العاتية» للفنان الياباني المعروف هكوساي، ومن يراها يتأكد أن الفنان لديه قدرة فائقة على صياغة الحقيقة بالفن، وكيف أن مخالب تلك الموجة باعثة للألم، والتي هي في الوقت نفسه تتناول الألم.

(١) د. شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، السليبيات والإيجابيات، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت العدد ٣١١ عام ٢٠٠٥ ص ٢٨.

ولولا الألم في المسرح ما عرفنا عنصر التطهير، فحين نرى البطل يتألم على خشبة المسرح، فإن الجميع يتألمون معه، لدرجة تجعلهم يتطهرون مما في دواخلهم، وينفضون عن أنفسهم ذلك الألم، الذي تشابه مع ألم البطل، وهو ما يظهر بجلاء في المأساة التي هي تعبير حقيقي عن الحياة أو كما قال أرسطو بأنها محاكاة. والمأساة دائماً تتعلق بالحزن، ودائماً ما نرى تلك الأعمال التراجيدية معقدة، وهذا ما جعل أرسطو يبرهن على عنصر التطهير، بأن البطل على خشبة المسرح لا بُدَّ أن يراه المشاهد في المأساة يتألم، لأنه يعبر عن الحياة في جزئية بعينها، لذلك صدرت نغمات البحيري روايتها «يوميات امرأة مشعة» بمقولة فرانز كافكا «ينبغي عدم السخرية من البطل وهو يترنح على خشبة المسرح بعد أن أصيب بجرح قاتل. إننا نمضي في حياتنا ونحن نرقص من الألم» وكما هو الأمر في مأساة الحلاج للشاعر صلاح عبد الصبور، حين يحكي حياة المنصور بن حسين الحلاج المتصوف الزاهد، وقد قسّم الشاعر هذه المسرحية إلى قسمين؛ الكلمة والموت، وهذه المسرحية تعبر عن الواقع السياسي وعلاقة المتصوفة بالسياسة، وهل هناك تحالفات أم لا، ولكن من أهم ما يميز هذه المسرحية اعتمادها على العقل أو الذهن كما كان الحال عند الأستاذ توفيق الحكيم، صاحب المسرح الذهني، وهو أيضاً تعبير عن الألم الفكري الذي يبحث هو الآخر عن مخرج. من هنا نستطيع أن نقول إن الألم عبثة نصية.

[انظر: الكتابة - الحافز]

الإهداء: Dédicace. Dedication

الإهداء هو العطاء عن حُبٍّ وكرمٍ، وفي اللسان من هدى «والهدية ما أُنحِتَ به، يقال: أهديتُ له وإليه. وفي التنزيل ﴿وَإِي مَرْسَلَةُ إِلَيْهِمْ بِهَدِيَّةٍ﴾... والتهادي أن يُهدي بعضهم إلى بعض. وفي الحديث تهادوا تحابوا، والجمع هدايا وهداوى وهي لغة أهل المدينة... والهدية العروس؛ قال أبو ذؤيب:

برقمٍ ووشي كما نمنمت بِمَشِيَّتِهَا المُرْدَهاةُ الهدي

والهداء قولك هَدَى العَرُوس. وَهَدَى العروس إلى بعْلِها هِداء وأهداها^(١). وفي المنجد نرى «أهدى قَدَمَ هدية، أعطى شيئاً لفلان، وأتحفه به تعبيراً عن إكرام وتقدير أو تشجيع... والإهداء: تقديم كتاب أو نحوه من قبل مؤلفه، وبه كلمات ود وإمضاؤه بخطه إلى المُهدى إليه»^(٢). ومن المعجمين السابقين يتَّضح أنَّ الإهداء يكون دائماً في الخير، فَمَنْ يهدي هدية فهو يسعى لإسعاد الآخر، وهو المُهدى إليه، وبالتالي فإنَّ لفظة الإهداء حملت في طياتها معنى الاحترام والتقدير للآخر، ولنا أن نذكر ما قاله ابن الرومي حول الهدية، وكيف أن طيف المحبوبة يسعده كما يسعد الآخرين، فهو ما يمكن إهداؤه إلى أي إنسان، على حد تعبيره:

إذا أَرَدْتَ أَنْ تَهْدِي حَبِيباً هَدِيَّةً فطيفُ خيالٍ مِنْكَ في النُّومِ أَسْتَهْدِي

مِنْ المَعْرُوفِ أَنَّهُ، وبعد أن تَطَوَّرَت الدَّرَاسَاتُ الأدبية والنَّقَدية والعِلْمِيَّة في هذا العَصْر، أصبح من الأهمية بمكان أن يكونَ هناك تقديرٌ معنوي لمن يقدم لنا شيئاً فكيف السَّيْلُ إلى ذلك؟ فما كان عند العلماء والأدباء والفنانين، إلا إهداء الكتاب أو العمل الذي تَمَّ الانتهاء منه، سواء أكان هذا الإهداء مطبوعاً في نسخة الكتاب أو أن يُكْتَبُ بداخل العمل بخطِّ اليَدِ، وهناك فارق بينهما، وبصفة عامة «الإهداء هو تقديرٌ من الكاتب وعرفانٌ يحمله للآخرين، سواء أكانوا أشخاصاً أم مجموعات (واقعية أو اعتبارية)، وهذا الاحترام يكون إمَّا في شكل مطبوع (موجود أصلاً في العمل / الكتاب) وإمَّا في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المُهداة»^(٣) وقد أضحي الغلاف باعثاً على لفت الانتباه إلى ما كان مهمَّشاً من قَبْلُ في عتبات النُّصوص، والتي لم تكن موضع اعتبار، حيث كانت الدَّرَاسَاتُ مُنْصَبَّةً على المتن الأساسي، وكانت عتبة الإهداء مُهمَّشةً، ولكنها الآن أصبح لها معنى ودلالة في الزمان

(١) ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق المجلد الخامس عشر، ص ٤٣.

(٢) معجم المنجد في اللغة العربية، دار الشرق بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٠ مادة هدى ص ١٤٧٧.

(٣) عبد الحق بلعابد، عتبات جيران جينيت من النص إلى المناص، الدَّار العربية للعلوم، الجزائر

٢٠٠٨، ص ٦٧.

والمكان، وهي تأتي بعد العنوان وقبل الاستهلال أو المقدمة. وفضلاً عن ذلك فإن الإهداء قد يكون على رسمه لوحة لشخص بعينه أو رسمه من رسومات الطبيعة فيهديها الرّسام إلى شخص بعينه، موقعاً إياها بخطه، وهنا نرى أنّ هذا التّوقيع أصبح وثيقة مهمة.

الإهداء الخاص Dédicace spécifique. Specific dedication

الإهداء الخاص دائماً ما يكون للخاصّة من أهل الكاتب أو أصحابه أو أصدقائه، أو أن يكون للخاصّة أكثر نحو النفس أي أن يُهدي الإنسان العمل إلى نفسه التي بين جنبيه وهناك أمثلة عديدة على ذلك، وهو ما يمثل نوعاً من الإشارة، كما هو الحال في إهداء رواية «أرض النفاق» ليوسف السباعي، فقد أهدى العمل إلى نفسه التي بين جنبيه خوفاً من أن ينافق أحداً، وقد قال في إهدائه: «إلى خير من استحقّ الإهداء إلى أحبّ النَّاسِ إلى نفسي وأقربهم إلى قلبي إلى يوسف السباعي، ولو قلت غير هذا لكنتُ شيخَ المنافقين من أرض النفاق.. يوسف السباعي»^(١)..... ولم يقتصر الإهداء إلى النفس في عالمنا العربي فهو الأمر ذاته في العالم الغربي «عند جويس joyce الذي حدد للإهداء في «مهنة رائعة» (carriere une brillante) الصيغة التّالية «إلى روعي أهدى العمل الأول في حياتي»^(٢). وما كان عند يوسف السباعي نراه عند كاتب مصري معروف هو الكاتب بهاء طاهر حين أهدى روايته «واحة الغروب» إلى زوجته حين قال وبنوع فيه غموض «إلى ستيفكا أناستاسوفا»، لأنّ الكثيرين لا يعرفون أنّه متزوج من أجنبية وأنّ ستيفكا أناستاسوفا هي زوجته منذ أكثر من عشرين عاماً، وهي سوسرية من أصل بلغاري، ولم أكن أعلم أنّ زوجته تحمل هذا الاسم، فقد أثار هذا الإهداء، حفيظة الكثيرين، وأنا منهم، وقد سألته عن ذلك الاسم فأجابني ضاحكاً حين قال: «إنّ هذا الاسم اسم زوجتي التي تزوجتها منذ عشرين عاماً» لذلك فإنّ الإهداء الخاص دائماً ما يكون لأقرب

(١) يوسف السباعي، أرض النفاق، دار مصر للطباعة، القاهرة ١٩٤٩، ص ٧.

(٢) عبد الفتاح الحجمري، عبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، المغرب ١٩٩٦ ص ٢٧.

النَّاسِ إِلَى الْإِنْسَانِ، بَعْدَ النَّفْسِ الَّتِي بَيْنَ جَنْبَيْهِ كَمَا فَعَلَ يُوسُفُ السَّبَاعِيُّ فِي
عَالَمِنَا الْعَرَبِيِّ وَجُوَيْسَ فِي الْعَالَمِ الْغَرْبِيِّ، وَهَنَّاكَ أَمْثَلَةٌ كَثِيرَةٌ عَلَى ذَلِكَ الْإِهْدَاءِ
الْحَاصِ، وَيَسْتَحِقُّ دَرَاةً بِمُفْرَدِهِ.

الإهداء الطويلُ Dédicace longue. Long dedication

الإهداء الطويلُ ما تتعدد الجُمْلُ الحَاصَةُ بِهِ، رَغْبَةً مِنَ الْكَاتِبِ فِي التَّعْبِيرِ
عَنْ حُبِّهِ الصَّادِقِ نَحْوَ أَكْبَرِ عَدَدٍ مِنَ الْمُحِبِّينَ، أَوْ مَنْ يَهْدِي لَهُ أَوْ أَنْ يَجْعَلَ
مِنْ هَذَا الْإِهْدَاءِ طَرِيقاً لِلتَّقَرُّبِ مِنَ الْآخَرِينَ، وَالْإِهْدَاءُ الطَّوِيلُ حِينَ تَتَعَدَّدُ
الْجُمْلُ، فَإِنَّ الْأَمْرَ يَلْقَى الْإِتْبَاهَ إِلَى مَنْ يَهْدِي لَهُ الْعَمَلُ، وَقَدْ يُقَسِّمُ الْكَاتِبُ
الْإِهْدَاءَ الطَّوِيلَ إِلَى الْإِهْدَاءِ الْعَامِ أَيْ إِلَى الْوَطَنِ وَغَيْرِهِ، وَإِلَى الْأَهْلِ وَالْأَحْبَابِ،
أَيَّ أَنَّهُ فِي الْإِهْدَاءِ الطَّوِيلِ قَدْ يَجْمَعُ بَيْنَ الْإِهْدَاءَيْنِ الْحَاصِ وَالْعَامِ مَعاً، كَمَا
فِي رِوَايَةِ «سَيِّدَةِ الْمَقَامِ» حَيْثُ قَسَّمَ الْمُؤَلِّفُ إِهْدَاءَ رِوَايَتِهِ «سَيِّدَةِ الْمَقَامِ» إِلَى
قِسْمَيْنِ؛ الْأَوَّلِ الْعَامِ إِلَى الطَّبِيعَةِ، حَيْثُ الْبَحْرُ الَّذِي يَمْتَلِئُ بِالْغُمُوضِ وَالْأَسْرَارِ؛
وَالصَّفَاءِ وَالْهَدُوءِ وَالْأَجْوَاءَ الْمَرِيحَةَ لِلنَّفْسِ، فَضْلاً عَنْ كَرَمِهِ وَعَطَائِهِ الَّذِي
لَيْسَ لَهُ حُدُودٌ. أَمَّا الثَّانِي فَهُوَ لِمَرْيَمَ سَيِّدَةِ الْمَقَامِ، وَالتِّي تَمْلِكُ مِنْهُ أَكْثَرَ مِمَّا
يَمْلِكُ لِنَفْسِهِ، وَلَمْ لَا وَقَدْ عُنُونَتِ الرِّوَايَةَ بِأَكْمَلِهَا بِاسْمِهَا، وَمَا دَامَتْ صَاحِبَةً
مَقَامٍ رَفِيعٍ فَلَا بُدَّ أَنَّهَا تَسْتَحِقُّ ذَلِكَ، فَضْلاً عَنْ أَنَّهُ لَمْ يَصِرْ عَلَى ظَهْوَرِهَا
عَلَى صَفْحَاتِ الرِّوَايَةِ، فَصَدَّرَ بِهَا الصَّفْحَةَ الْأُولَى مِنَ النَّصِّ الرِّوَايَةِ نَفْسَهُ
يَقُولُ: «كَانَتْ مَرْيَمُ وَكَانَتْ الدُّنْيَا. وَرَدَتْ هَذِهِ الْمَدِينَةُ وَحَلَمَهَا، وَتَفَاحَةُ الْأَنْبِيَاءِ
الْمَسْرُوقَةِ فِي لَحْظَةِ غَفْلَةٍ»^(١) يَقُولُ وَاسِينِي فِي الْإِهْدَاءِ: «فِي الْبَدءِ كُنْتُ وَحْدَكَ
وَكَانَتْ الزُّرْقَةُ وَالْمَاءُ، إِلَيْكَ أَيُّهَا الْبَحْرُ الْمُنْسِي فِي جَبَرُوتِ عَزْلَتِكَ الْكَبِيرَةِ، يَا
سَيِّدَ الْأَشْوَاقِ وَالْحَيَاةِ. إِلَيْكَ مَرْيَمُ، يَا زَهْرَةَ الْأُورُكِيْدَا وَمَرْتِيَةِ الْغَرِيبِ، يَا
سَيِّدَةَ الْمَقَامِ وَالْمُسْتَحْيَلَاتِ كُلِّهَا»^(٢). وَكَيْفَ يَكُونُ هَذَا الْإِهْدَاءُ عَتَبَةً مِنْ

(١) وَاسِينِي الْأَعْرَجُ، سَيِّدَةُ الْمَقَامِ، مَرَاثِي الْجُمُعَةِ الْحَزِينَةِ، وَرَدَ لِلطَّبَاعَةِ وَالنَّشْرِ وَالتَّوْزِيعِ، الطَّبْعَةُ
الْخَامِسَةُ، سُوْرِيَا ٢٠٠٦ / ص ٧.

(٢) وَاسِينِي الْأَعْرَجُ، سَيِّدَةُ الْمَقَامِ، مَرَاثِي الْجُمُعَةِ الْحَزِينَةِ، الْمَرْجِعُ السَّابِقُ ص ٥.

عتبات النص؟ إن هذا الإهداء بالفعل عتبة من عتبات النصوص؛ فالإهداء طريق الدخول إلى النص، والكاتب هنا قد جعل من الإهداء أيقونة للرواية وكأن الإهداء إعلان للرواية، يتناول الحديث في هذا العمل عن الجزائر وما حل بها في ثمانينيات القرن الماضي والثورة الجزائرية، وهو المستوى العام للرواية أي الفكرة الرئيسة للعمل وفي الوقت نفسه يدخل الخصوصية فيهدى العمل إلى المحبوبة مريم، نعم إنها مريم الموجودة مع الكاتب في كل أعماله، وفي داخل العمل يتناول مريم البطلة وكيف أنها تصاب، مثل إصابة وطنها الجزائر، فمريم هي الوطن.

الإهداء العام Dédicace générale. General dedication

الإهداء العام هو ما يكون شاملاً عاماً إما للجميع أو لشيء يشترك في حبه الجميع، مثل الوطن أو الأرض، فالرواية تتسع وتتسع أكثر إذا كان الإهداء للوطن، أو للجماعة ككل أو شخصية رائدة، لها أثرها في الحياة، مثل النبي محمد ﷺ - أو النبي عيسى - عليه السلام - وهو ما سيتضح من خلال تحليل بعض الإهداءات، وفي هذا السياق، طرح جيرار جينت سؤالاً محورياً حول المهدي،^(١) وهو من يهدي أو من يقوم بعملية الإهداء؟ «وهذا السؤال يحتمل - على الأقل - معنيين الأول تاريخي، خارج العمل، وهو الذي يعبر عن التقرب ويرجع في الأساس إلى الأصول اللاتينية، التي لا تدخل في حساباتها الثقافة الموازية [...] والمعنى الثاني نجد الإهداءات أكثر واقعية، والتي يعبر عنها بواقعية جادة، مثلاً على ذلك الكاتب الفرنسي ستاندال، والذي لم يقم بإهداءاته إلى القلة السعداء، ولم يقم فلوبير إلا بإهداء روايتين وهما madam Bovary & tentation^(٢). وقد كان الإهداء قديماً يوضع في صفحة العنوان. و

(١) د. عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية، مرجع مذكور ص ٣١٣، ٣١٤.. وقد أشرت في فصل الإهداء إلى جزئيتين هما إشارة الإهداء أي إلى ماذا يشير الإهداء؟ وإلى وظيفة الإهداء أي ما وظيفة الإهداء؟

(2) Gerard Genette, paratexts, thresholds of interpretation, translated by JAN E. LEWIN, CAMBRIDGE university press 1997, page 129.

أشار جيران جينت إلى أن الإهداء عادةً ما يكون في الصفحة الثانية، وأدرج ذلك في معرض الإجابة عن سؤال طرّحه أيضاً قائلاً: أين يضع المؤلف الإهداء؟. «فمنذ نهاية القرن السادس عشر كان الإهداء يُوضع في مقدمة الكتاب، أمّا اليوم وبطريقة أدق يُوضع بعد صفحة العنوان. وفي المرحلة الكلاسيكية - كما لاحظنا - كان يُوضع في صفحة العنوان»^(١) إلا أنه، وعلى الرغم مما ذكره جيران جينت في هذا الشأن، فإن هناك بعض الكتاب يضعون الإهداء في الصفحة الثالثة. وقول جيران جينت يؤكد بعض الأمور؛ منها أن الإهداء كان في السابق يوضع إرضاء لبعض الفئات الفوقية صاحبة السلطات فكان الإهداء لهم بمثابة أن ينال المهدي رضاهم عليه، خوفاً من بطشهم، وعلى الرغم من ذلك، فإن هناك بعض الروائيين لم يصدروا رواياتهم بأية إهداءات، إلا من خلال الإهداء المكتوب بخط اليد لمن يرغبون في إهدائه مؤلفاتهم، وهو ما كان موجوداً لدى الروائي جمال الغيطاني، في معظم أعماله الروائية، واكتفى بتصدير رواياته ببعض الأقوال لمشاهير في الشعر أو الأدب أو الحكمة.

لذلك نأخذ مثالين على الإهداء العام كما هو في كتاب «التواصل الأدبي بين الشعوب» للدكتور يسري عبد الغني، يقول في هذا الإهداء: «لقد خلقنا الله على ظهر هذه الأرض لتتعارف، لتعاون؛ لتبادل الآراء والأفكار والخبرات والتجارب ولم نخلقنا لتتطاحن أو نتعارك أو نتحارب.. إلى كلِّ محبٍّ للكلمة الطيبة.. إلى كلِّ من يجلُّ ويُقدِّر، ويحترم قيم الحب والخير والجمال والتسامح وقبول الآخر.. أهدي هذا الكتاب»^(٢). فالإهداء هنا للعامة من الناس، ولم يُخصَّص الكاتب الإهداء لشخص بعينه، خاصة وأن الكتاب يتناول علاقات الشعوب مع بعضها البعض في التواصل الذهني الكتابي الأدبي، فكان محققاً في هذا الإهداء الذي ارتبط بالعمل وارتبط بالتواصل بين الشعوب، وكيف أن

(١) المرجع السابق ص ١٢٦

(٢) د. يسري عبد الغني، التواصل الأدبي بين الشعوب، إضاءات ورؤى، دار النيل والفرات للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠١٧ ص ٣

تلك القِيمَ التي يَتَنَاولُها الكاتبُ في العَمَلِ هي قِيمٌ عَظِيمَةٌ دَعَا إليها جَمِيعُ الأنبياءِ والرُّسُلِ، وإذا ما تَنَاولْنَا إِشَارَةَ ذلك الإِهْدَاءِ بَعِيداً عن وظيفته، فَإِنَّهُ يُشِيرُ إلى مَا بَدَاخِلِ العَمَلِ، ذلك أَنَّ المُوَلِّفَ قَدْ تَنَاولَ الأَدَبَ بِكونِهِ أَنَّهُ حَلَقَةٌ لِلتَّوَاصُلِ وليس للعِرَاقِ وهو مَا تَوَصَّلَ إليه العِلْمُ في الوَقْتِ الحَاضِرِ، حينَ ذَكَرُوا أَنَّهُ لم يَعدْ يُجِدي أَنْ تَتَحَدَّثَ عن الأَدَبِ المَقَارِنِ لِلْمُقَارَنَةِ، بل يَجِبُ عَلَيْنَا جَعْلُهُ أَدَباً إِنْسَانِيّاً مُحْضاً من الإنسانِ إلى أَخِيهِ الإنسانِ، والكلُّ يَكْمُلُ بَعْضُهُ البَعْضَ، لذلك فَقَدْ ذَكَرَ الدكتور يسري عبد الغني في كتابه هذا أَنَّ الأَدَبَ المَقَارَنَ ما هو إِلَّا بَيَانٌ لِلرُّوَاطِ الأَدَبِيَّةِ العَالَمِيَّةِ^(١) وهو لذلك يَقُومُ على وجودِ الصِّلاتِ بَيْنَ اللُّغَاتِ والحُدُودِ الجُغرافيَّةِ للأُمَمِ والشُّعُوبِ، ويلحظُ فيه تَبَادُلَ المَوْضُوعَاتِ والأفكارِ بَيْنَ آدابِ إنسانيةٍ عِدَّةٍ، وقد أَضَافَ المُوَلِّفُ في هذا العَمَلِ أَسمَاءَ عُلَمَاءِ الأَدَبِ المَقَارِنِ، سواءَ أَكانوا مِنْ عَالَمِنَا العَرَبِيِّ أم العَالَمِ الغَرِبِيِّ الذين أَضَافُوا فعلاً للأُمَمِ شَيْئاً مُحَسَّبٌ لَهُم بِتَقَرُّبِ البَعِيدِ المِثْلِ في الأَدَبِ العَالَمِيِّ هُنا أو هُنَاكَ، مِثْلَ العَالِمِ الكَبِيرِ الدكتور محمد غنيمي هلال، أَحَدِ رُوادِ الدَّرَاسَاتِ المُقَارَنَةِ وَكِتابِهِ القِيمُ «الأَدَبُ المَقَارِنُ» وأستاذنا الدكتور الطاهر أحمد مكي وَكِتابِهِ القِيمُ أيضاً «الأَدَبُ المَقَارِنُ» فضلاً عن عُلَمَاءِ الأَدَبِ الغَرِبِيِّ نَحِوْ فَنان تيجم وفرانسوا جوبار. وَهُناكَ مِنْ أَتَجَّهَ مِنَ الكُتَّابِ العَرَبِ إلى الأَدَبِ الفَرَنسِيِّ، وَهُناكَ مِنْ أَتَجَّهَ إلى الأَدَبِ الإنجليزِيِّ، ولا يُمكنُ بحالٍ مِنَ الأَحْوالِ أَنْ تُنْكَرَ تلكَ العَلاقَةُ التي كانتْ وما زالتْ بَيْنَ الشَّرْقِ والغَرْبِ، وَكَيْفَ أَنَّ التَّوَاصَلَ الأَدَبِيَّ بَيْنَ الشُّعُوبِ هو مِنْ أَفْضَلِ أنواعِ التَّوَاصُلِ، لِأَنَّهُ يَرْتَبِطُ بِالدَّائِقَةِ الأَدَبِيَّةِ، كما هو الحالُ في الرُّوَاياتِ التي صَوَّرَتْ تلكَ العَلاقَةَ، كما في «الحَيِّ اللاتِينِي» لِسَهيل الإدريسي و«عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم و«قنديل أم هاشم» لِيحيى حقي و«موسم الهجرة إلى الشمال» لِلطَّيِّبِ صالح، وَغَيرِها مِنَ الأَعْمَالِ التي مِثَلَتْ الثَّنائِيَّةَ الصُّدِّيَّةَ (على حدِّ تَعْبِيرِ الدكتور سِيزا قاسم). لذلك كان الإِهْدَاءُ العامُّ مِنْ أَجْلِ تَقَارُبِ الشُّعُوبِ، ليس الإِهْدَاءُ فَحَسْبُ، بل أيضاً العَنَوانُ في حَدِّ ذاتِهِ كان مِنْ أَجْلِ إِعادَةِ النَّظَرِ

(١) المرجع السابق ص ١٩.

في التَّوَصُّلِ بَيْنَ الشُّعُوبِ مِنْ خِلَالِ الْأَدَبِ. ومثال آخر عن الإهداء العام، ومن باب الأمانة العلمية فقد أهديتُ كتابي «الأم في الرِّوَايَةِ العَرَبِيَّةِ» إلى العامة من النَّاسِ الذين تألموا، وكان هذا الإهداء بمثابة التعبير عن الكتاب وعتبة حقيقة للولوج إلى عالم النَّصِّ المَذْرُوسِ، حيثُ حوى الكتابُ العديد من الرِّوَايَاتِ عَبَّرَتْ عَنِ الْأَلَامِ التي انتابت أصحابها أو تلك التي عَبَّرَ الرِّوَايُونَ عَنِ الْأَلَامِ التي رأوها هنا وهناك. قلتُ في الإهداء: «إِلَى الَّذِينَ تَأَلَّمُوا وَلَمْ يَجِدُوا مَنْ يَحْنُو عَلَيْهِمْ وَإِلَى الشُّعُوبِ الْمُفْهُورَةِ التي ما زالت تَبْحَثُ عَنْ أوطانها» ومن الإهداء كَانَ الْإِنْطِلَاقُ نَحْوَ الْكِتَابِ الَّذِي صَدَّقَ الْإِهْدَاءَ.

الإهداء القصيرُ Dédicace court. Short dedication

الإهداء القصيرُ هو المعبرُ بكلماتٍ قليلةٍ ويَحْمِلُ مَضْمُوناً كبيراً، مثل أن يُهدي الكاتبُ الْعَمَلَ إلى الزَّوْجَةِ وَيَقُولُ «إليها». أو أن يُجْعَلَهُ لِلوَالِدَةِ وَالْوَالِدِ بقوله «إليهما» ومن الإهداءاتِ القصيرة قولُ بهاء طاهر حين أهدى روايته «واحة الغروب» إلى زوجته قائلاً «إلى ستيفكا أناستاسوفا».. ومنها أيضاً ما أهداه الكاتبُ السُّورِيُّ فاضل السَّبَاعِي في روايته «الطَّبْلُ» قائلاً: «إلى صِغَارِ الْمُوظَّفِينَ، وكبارِهِمْ أيضاً، يَقْرَءُونَ، وَيَضْحَكُونَ، ... وَيَتَأَلَّمُونَ!»^(١). فهذا الإهداء قصيرٌ على العكس من الإهداء السَّابِقِ، وبه عددٌ من الجُمَلِ البَسِيطَةِ حَمَسُ جُمَلٍ معبرةٍ عن معانٍ كثيرةٍ، لأنَّ الإهداء القصيرَ غالباً ما يَتِمِّيزُ بِالتَّكْثِيفِ الشَّدِيدِ، كما فعل فاضل السَّبَاعِي في رواية «الطَّبْلُ» فهو قد عَبَّرَ مِنْ خِلَالِ هَذِهِ الْجُمَلِ البَسِيطَةِ عَمَّا يُرِيدُ قَوْلَهُ، وكانت الجملة الخمس هي الطريقُ المعبرُ عن العملِ بأكمله، فهو بالفعل يتناول بداخل العمل بعض المشاكل الخاصة بالموظفين وموضوع الروتين. والرواية كانت تفصيلاً لهذا الإهداء، حيث يعتبر الإهداء هنا عتبة نصية، بكونه المُهَّدَ والمُلَخَّصَ للعمل، وكيف أنَّه لا بُدَّ وأن يكون هناك مرونة في التعامل بين الرؤساء والمرؤوسين،

(١) فاضل السباعي، الطبل، إشبيلة للدراسات والتوزيع، الطبعة الأولى سبتمبر ١٩٩٢، دمشق سوريا ص ٥.

على الرّغم من أن هناك شزيمةً باقيةً تفعل ما كان يفعل العطار في العمل مع الموظّفين الذين لم يدّخروا وسعاً في احتقارهم لمثل تلك الشّخصيّة، ولو أنّ الأمر بالفعل من أجل العمل وأنّ العطار يقوم بضبط الأمور من أجل المصلحة العليا للعمل لكان الحال تغير، ولكنّ الأمر لا يعدو إلا نوعاً من التّسلط من قبل المحقّق، والذي كان يتشوق لمشكلة يسعى من أجل التّحقيق فيها، حتى يثبت للجميع أن لديه حزمًا وضبطاً في أمور مبنى الوزارة، وحتى ينال احترام الوزير، إنّ السّخرية التي امتطّاها الكاتب فاضل السّباعي هي سُخرية من نوع خاص، وهو نقدٌ مبطنٌ للمجتمع، حاول من خلاله أن يؤكّد على ما ذكره من تلك البيروقراطية التي أتعبت الكثير من الموظّفين والعاملين في جهات الدّول المختلفة، ويراهن السّباعي على زرع الابتسامة برؤية انتقادية لكلّ مجتمع تحدث فيه تلك الأحداث، على الرّغم مما في حياتنا من المارّة والآلام من الظّلم الواقع على الشّعوب، ومن هنا فإنّ الإهداء القصير باعتباره عتبة نصيّة عبّر عن معانٍ كثيرة جاءت في العمل، فكان حقاً علينا أن نعتبر الإهداء القصير عتبة نصيّة مهمة.

الإهداء المكتوب بخط اليد بعد الطّباعة

Dédicace écrite à la main après l'impression. The after printing hand ritten dedication

ذلك الإهداء الذي يقوم الكاتب بكتابته بخط اليد على الصّفحة التّالية للغلاف مباشرة من العمل المطبوع، وهو وثيقة أدبيّة رفيعة المستوى؛ لذلك فإنّ حفلات توقيع الأعمال الأدبيّة والعلميّة أصبحت من الأهميّة بمكان؛ للتّعريف أولاً بالعمل وبصاحبه، وهي طريقة لقراءة العمل، ويأتي دور الصّحافة التي تُعلن عن العمل وعن حفلات التوقيع، ويضبح هناك كما قلنا نصّ موازٍ آخر، خاصة إذا كان العمل الأوّل له. والإهداء المكتوب بخط اليد له حالته وزمائه، ومكانه، أمّا حالته فهي قد تكون وقتيّة حين يجد الإنسان صديقاً له، ومعه بعض أعماله، فيضطرّ إلى إهدائه نسخة، فيطلب منه

كتابة الإهداء باعتبار أن هذا التوقيع منه وثيقة تشهد بأنه أهدى هذا العمل له، خاصة إذا ما كان الكاتب معروفاً ومشهوراً، فيسعد الآخر بهذا التوقيع، ويظل هذا التوقيع في مخيلته وذاكرته، وقد يقوم الكاتب بكتابة الإهداء مسبقاً لبعض المعارف أو الأصدقاء ثم يرسل لهم الأعمال، وغد معروفاً ما يُعرف باحتفالات الكتاب بأعمالهم الجديدة. أما زمان الإهداء فهو متغير غير ثابت فقد يكون اليوم أو غداً أو بعد غدٍ، ولكن مكان الإهداء أصبح ثابتاً في هذه الأوقات على العكس من السابق فهو يوضع دائماً في الصفحة التالية للغلاف أو الثالثة مباشرة. وهذه العتبة تُعتبر من عتبات النص الموازي الداخلي؛ لأنها أصبحت ملصقة بالعمل، والاختلاف هنا أنه قد يهدى الإنسان العمل لشخص لا يعرف محتوى العمل ومضمونه، فقد يكون قريباً له وأهداه نسخة لمرضاة النفس، ولكننا نقول إذا كان هناك شخص واحد أو اثنان لا يفهمان ما في النص، فإن البقية لا بد وأن تفهم ما في العمل وأن يشرح المهدى إلى أصدقائه خلاصة هذا العمل، حتى يقبلوا على قراءته، وهنا يصبح هذا التوقيع بمثابة عتبة من عتبات النص الداخلية تعمل على تهيئة المتلقي للقراءة أو تحببته في العمل الذي أهدى له. وتاريخ التوقيعات مشهور في السياسة والأدب والفلسفة وفي الفن بصفة عامة نحو التوقيع على اللوحة فهو وثيقة كما قلت سابقاً، وأصبح عتبة من عتبات النص. وتصبح التداولية بين الكاتب وجمهوره - من ثم - وظيفة من وظائف الإهداء المكتوب بخط اليد على العمل.

[انظر التوقيع]

الأيقونة الغلافية. Cover's icon. L'icone de couverture.

الأيقونة هي «غلاف صغيرة من فضة أو ذهب، تحفظ فيها ذخيرة من ذخائر القديسين وتعلق في العنق» كما جاء في المعجم. والأيقونة الغلافية تحمل المعنى نفسه فهي تحفظ ما بداخلها من عمل له قيمته وتصبح هي القيمة الجوهرية التي تحوي قيمة أخرى عظيمة هي فكر الإنسان، وتجاربه

عبر السنين، وما الكتاب إلا فكر إنساني يستطيع أن يُنقذ البشر من المهالك،
وما تلك النظريات العلمية العالمية إلا جواهر أتت البشرية من العيش في
ظلام الجهل والتخلف؛ لذلك فإن الأيقونة الغلافية هي تلك التي تدخر لنا
ما بداخلها من جواهر وياقوت ومرجان، والتي تحوي الكثير من المعلومات
التي ترتبط بالعمل، سواء أكانت تلك المعلومات عن المؤلف أو عن دار
النشر أو عن الرسمة نفسها الدالة على العمل.

(ب)

الببليوجرافيا Bibliography. Biblio graphie.

الببليوجرافيا رَصْدٌ وَتَحْلِيلٌ مَا يَتَعَلَّقُ بِالْكِتَابِ أَوْ الْمَخْطُوطِ مِنْ الْخَارِجِ وَالِدَّاخلِ تَارِيخِيًّا وَفِكْرِيًّا، وَقَدْ تَحَوَّلَ مَعْنَى الْبِبْلْيُوجَرافيا مِنْ كِتَابَةِ الْكُتُبِ إِلَى الْكِتَابَةِ عَنِ الْكُتُبِ، فَكَلِمَةُ الْبِبْلْيُوجَرافيا تَنْقَسِمُ إِلَى قَسْمَيْنِ Biblion بِمَعْنَى كِتَابَةٍ وَكَلِمَةُ Graphia بِمَعْنَى يَنْسَخُ أَيْ أَنَّ الْمَعْنَيْنِ نَسَخُ الْكُتُبِ أَوْ كِتَابَتِهَا، إِلَى أَنْ تَحُولَتْ إِلَى مَا نَرَاهُ الْآنَ مِنَ الْحَدِيثِ عَنِ الْكُتُبِ. وَيَعُودُ الْأَصْلُ إِلَى اللُّغَةِ الْيُونَانِيَّةِ الْقَدِيمَةِ، وَقَدْ عَرَّفَ قَامُوسُ أَكْسْفُوردِ الْإِنْجِلِيزِي كَلِمَةَ بِبْلْيُوجَرافيا بِأَنَّهَا «نَسَخٌ أَوْ كِتَابَةُ الْكُتُبِ، أَيْ بِمَعْنَى وَصْفِ وَتَارِيخِ الْكُتُبِ مِنْ نَاحِيَةِ التَّأْلِيفِ وَالطَّبَاعَةِ وَالنَّشْرِ، وَغَيْرِ ذَلِكَ، وَقَائِمَةٌ بِالْكِتُبِ الْخَاصَّةِ بِمُؤَلِّفٍ أَوْ نَاشِرٍ أَوْ وَطَنِ أَوْ فِكْرَةٍ مَعِينَةٍ أَوْ مَوْضُوعٍ مَعِينٍ» وَهِيَ رَصْدٌ لِتَارِيخِ ظَاهِرَةٍ بَعِينِهَا وَالطَّرِيقُ لِلنَّظَرِيَّةِ الْمُرَادِ جَمْعُ الْمَادَّةِ فِي مَعِينِهَا. وَعُرِفَتْ الْبِبْلْيُوجَرافيا بِأَنَّهَا «عِلْمُ الْكِتَابِ»، كَمَا جَاءَ فِي كِتَابِ «الْبِبْلْيُوجَرافيا أَوْ عِلْمُ الْكِتَابِ»، أَوْ كَمَا أَجْمَعَ فَقَهَاءُ الْبِبْلْيُوجَرافيا عَلَى أَنَّهَا عِلْمٌ قَوَائِمُ الْإِنْتِاجِ الْفِكْرِيِّ، وَ«الْجُمْلَةُ الْبِبْلْيُوجَرافِيَّةُ» مُصْطَلَحٌ إِجْرَائِيٌّ يَعْنِي الْوَحْدَةَ الْمَعْلُومَاتِيَّةَ الْمَكُونَةَ لِمَعْلُومَةٍ كَامِلَةٍ يُمَكِّنُ لِلْبَّاحِثِ الْوُقُوفَ عَلَيْهَا وَالْبَحْثَ عَنْ مُفْرَدَاتِهَا الَّتِي تَتَعَاظَدُ لِإِشَادِ الْبَّاحِثِ عَنْ مَعْلُومَةٍ مَا لِلْوُصُولِ إِلَى مَصْدَرٍ أَوْ مَرْجِعٍ^(١).

(١) د. مصطفى الضبع، ببليوجرافيا نقد الرواية، الكتب والرسائل العلمية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠١٦ ص ٩.

وقد ذكر الدكتور شعبان عبد العزيز في مؤلفاته أن علم البليوجرافيا تتنازعه نظريتان: الأولى النظرية العامة والتي أجمع الفقهاء فيها - كما قلت - على أن البليوجرافيا علم قوائم الإنتاج الفكري، والثانية النظرية الخاصة، والتي ترى أن البليوجرافيا هي علم الكتاب بمعناه الواسع، بحيث إن هذا الكتاب هو ماضي وحاضر وكيان مادي وفكري ورسالة موجهة من مُرسل هو المؤلف إلى مستقبل هو القارئ^(١). « والبليوجرافيا التاريخية تعنى أساساً بتاريخ الكتاب على وجه الإطلاق » وذلك لرسم الصورة العامة لهذا التطور، شأنها في هذا شأن أية دراسة تاريخية في أي مجال آخر؛ فهناك تاريخ الطب، وهناك تاريخ الهندسة، وتاريخ الفلسفة والفلك والفن والأدب وغيرها، والهدف من ذلك فقط التجدير والتأصيل^(٢). وإذا كانت البليوجرافيا التاريخية تدرس تاريخ الكتاب، فإن البليوجرافيا التحليلية تدرس بناء الكتاب نفسه من الداخل وكيفية تطور بنائه، وهذا الفرع من البليوجرافيا له أهميته الخاصة، ذلك أن هذا الفرع من فروع البليوجرافيا قد عده البعض أساس البليوجرافيا، وأعتقد أن البليوجرافيا بهذا الشكل من التحليلية إلى التاريخية والنصية هي بمثابة فلسفة تضم العلوم كافة.

تأكيداً على أن البليوجرافيا من عتبات النصوص يقول السير جريج في خطبة له « في أعماق النقد الأدبي يكمن التحول والبليوجرافيا وحدها هي التي تساعدنا على التعامل مع المشكلة، وفي نفس ورقة الخطبة بعد ذلك بقليل يقول: « الكتب هي الوعاء المادي الذي عن طريقه ينتقل الكيان الفكري، من هنا فإن البليوجرافيا - أي دراسة الكتب - هي بالضرورة علم انتقال الوثائق الفكرية »^(٣). وهو بذلك الأمر يؤكد ما قاله من قبل كوبنجر، وأن « البليوجرافيا هي نحو النقد الأدبي » ومن المؤكد أن الموضوع أو المحتوى الفكري نفسه للكتب لا يمكن أن يكون بعيداً عن مجال البليوجرافيا، طالما

(١) د. شعبان عبد العزيز، البليوجرافيا أو علم الكتاب، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٧ المقدمة.

(٢) المرجع السابق ص ١٩.

(٣) د. شعبان عبد العزيز، ص ٢٤٦.

أنَّ التَّأْرِيخَ الفِكْرِي والنَّقْدَ الأدْبِي يَهْتِمَانُ اهْتِمَاماً رَئِيسِيّاً بِتَقْيِيمِ النَّصِّ نَفْسَهُ، وقد انتقلت الببليوجرافيا من النَّصِّ إذن إلى الوعاء المادي الذي يحمل هذا الفكر وينقله في الزمان والمكان»^(١). وقد جاء بهذه العبارات الدكتور شعبان عبد العزيز لكي يرد على الشَّخْصِ نَفْسِهِ وهو السَّير جريح حين ذكر أنَّ الببليوجرافيا هي دراسة الكُتُبِ على أنَّها شَيْءٌ مَادِي وليس له علاقة بالمحتوى الموجود بداخل الكُتُبِ «ومن المؤكَّد والمنطقي أن يكون العائد من وراء دراسة الكيان المادي للكتاب وحده عائداً محدوداً. والعائد الأكيد يتأتى من دراسة الكيان المادي للكتاب في علاقته بالنَّصِّ أي الكيان الفكري، واهتمام الببليوجرافي بالمخطوطات في الحقيقة يكمن أساساً في النُّصوص التي تحتويها واهتمامه بالكُتُبِ المطبوعة كأشياء مادية إنَّما هو في سبيل فهم أفضل للنَّصِّ الذي تحمله»^(٢). وهذا ما يؤكِّد دون أدنى مواربة أنَّ الببليوجرافيا من عَتَبَاتِ النُّصوصِ المُهمَّة. وليس أدلَّ على ذلك من أنَّ جميع المخطوطات التي وجدت، يسعى الببليوجرافي تاريخياً إلى جمع النُّسخ المختلفة منها، وكذا الأمر في الإصدارات المختلفة للطبعة، وهذا يدلُّ على الاهتمام بالمحتوى الفكري مع المحتوى المادي، وتصبح من ثم، «مهمة الببليوجرافيا محاولة فهم وتفسير العلاقة شديدة التعقيد بين عشرات الإصدارات وآلاف النُّسخ، وربما المخطوطات القليلة الموجودة من الكتابِ وفوق كلِّ شيءٍ ربط هذا كلِّه بالنَّصِّ الذي كانَ المؤلَّفُ يَعْتَزُّمُ أو يَنْوِي كتابته»^(٣) وهذا ما نَجْزِمُ ويقطع بأنَّ الببليوجرافيا عتبةٌ نَصِّيَّةٌ من العَتَبَاتِ المُهمَّة.

وإذا كانت الكُتُبُ نُّصوصاً فإنَّ الببليوجرافيا هي عَتَبَاتُ تَعْرِيفِيَّةٌ بتلك النُّصوصِ، بحكم أنَّها تُضِيءُ الطَّرِيقَ لمعرفة المؤلَّفِ أو الكتاب والطبعة ودار النَّشْرِ التي من الممكن أن أذهب إليها وأشتري الكتاب، فأصبحت عتبةً حيثُ ساعدت المُتلقِي ليقْرَأ العَمَلَ، وهي عتبةٌ صماءٌ ليس فيها حركة

(١) المرجع السابق ٢٤٦.

(٢) المرجع السابق ص ٢٤٧.

(٣) المرجع السابق ص ٢٤٧.

سوى المعلومة؛ لذلك نجد كلّ البليوجرافيات ما هي إلا مَصَادِرُ لمعلومات كُبرى تخدمُ الصَّفْوَةَ من النُّقَادِ والباحثين الجادين، فهي تهدي الطريق لهم لاستكشاف معلوماتٍ جديدةٍ؛ كما فعل الدكتور طه وادي^(١)، والدكتور صبري حافظ^(٢) والدكتور حمدي السكوت^(٣). وكانت البليوجرافيا فيها تُختَصُّ بالفنِّ الروائي دون الفنِّ النّقدّي بمعنى أنّها حصرت الأعمال الروائية التي سبقت وقدمت لها، أي أنّها أعطتنا دليلاً لأعمال أدبية خاصة بمجال الرواية، وأصبحت عتبات نصّية لتلك النُّصوص جميعها، ومن أهمّ فوائد تلك البليوجرافيات أنّها مفاتيح لمصادر المعلومات الخاصّة بالكتب والموسوعات، حيث توفّر الجهد لدى الباحثين، فهي تُعطي البيانات الخاصّة بالكتب من عناوين وتاريخ الطّباعات وبيانات دور النّشر وعدد صفحات العمل، ونوعية المادّة المُستخدَمة فيه، هل هو كتاب في النّقد أم الرواية، أم العلوم الأخرى؟. وهذا المُصطلح، وعلى الرّغم من محاولات عريّة لمقابلته، إلا أنّه ظلّ مُتماسكاً ولم يستطع العربُ تغييره أو التأكيد على أهميّة الكلمة المُقابلّة له نحو «ثبت المصطلح» و«الوراقة». وإذا كانت كلمة البليوجرافيا أصبحت تُستخدَم من قبل المُختصّين في المكتبات والمعلّومات، فهي في الوقت نفسه مفاتيح للأعمال الأدبيّة أو العلميّة وتُصبحُ عتبات نصّية مساعدة للاطلاع على الموسوعات والكتب المعروفة وغير المعروفة، فضلاً عن ذلك، فالبليوجرافيا تُعطي معلوماتٍ مختلفة عن المؤلّف والكتاب كما ذكرنا، فإذا كان عنوان الكتاب في الدّهن، ولم يحضر اسمُ المؤلّف فيقوم مباشرة بالبحث عن المؤلّف من خلال هذه البليوجرافيا، وتستطيع البليوجرافيا إرشادنا إلى معلومات قيّمة عن العمل نفسه إذا ما بحثنا عن التحليل النصّي للعمل، بمعنى إعطاء بُدّة عنه في المُختصر لديها، وتنقسم تلك البليوجرافيات إلى بليوجرافيات تُختصُّ بمعرفة الأسماء أو العناوين المختلفة للموسوعات والدّوريات، ومنها ما يُختصُّ

(١) د. طه وادي، دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩.

(٢) د. صبري حافظ، بليوجرافيا الرواية العربية، مجلة الكتاب العربي العدد ٥٠، ١٩٧٠.

(٣) د. حمدي السكوت، بليوجرافيا الرواية، نشرت بداية كطبعة تجريبية في خمسة مجلدات ضمن

أعمال الدورة الأولى لمؤتمر الرواية بالقاهرة ١٩٨٩

بالوصف الدقيق المادي للكتاب، كما وضّحت ذلك في البدء، وهناك منها ما يفرّق بين المخطوطات وبعضها البعض وطبعاتها المختلفة، وحديثاً دخل الحاسوب في عملية التصنيف، ويمكن ببساطة الوصول إلى الكتاب واسم دار النشر والمؤلف بمجرد الكتابة على محرّكات بحث معينة، وهي عبارة عن مخازن للمعلومات ونستطيع تحميل بعض الكتب الموجودة على المحرّك إذا أتيح ذلك، وهو ما يظهر بجلاء من الفهارس المحوسبة، وهنا يظهر دور التقنية الحديثة في البحث عن كتاب بعينه، وهذا الأمر كذلك ساعد بطريقة عظيمة في تصنيفات ديوي العشري المعروف^(١) للوصول إلى الكتب الخاصة، سواء في الأديان أم في التاريخ أم في الآداب كما هو معروف في ترتيب ديوي العشري، فإذا كان من الممكن البحث بدايةً بالعنوان أو اسم المؤلف فإنه يمكن البحث بكلمات من العمل نفسه تعتبر كلمات مفتاحية، ويعد القرص الذي أنتجته مكتبة الكونجرس الأمريكي سنة ١٩٨١ أوّل فهرس محوسب على قرص مكنز، ولا بد ونحن في هذا المقام أن نؤكد أن الفهرس العالمي «World Cat» أتاح فرصة تصويب الأخطاء الطبائية والإملائية.

ومثال على الببليوجرافيا التحليلية النسقية «ببليوجرافيا نقد الرواية» للدكتور مصطفى الضبع، فقد جمّع فيها الكتب والرسائل العلمية الخاصة بالإنتاج النقدي الروائي، حَمَلَ القسم الأوّل منها الكتب العربية والمترجمة، بدأ القسم الأول بالكتب العربية حسب المؤلف، وثانياً بالكتب العربية حسب العنوان ثم القسم الثاني الخاص بالرسائل العلمية بدأه بالرسائل حسب اسم الباحث، ثم مرة أخرى حسب عنوان، الرسالة، فالتنظيم في هذه الببليوجرافيا يبدأ باسم المؤلف في الكتب والرسائل ثم عنوان الكتاب والرسالة، وهذه الببليوجرافيا جمعت ١٥٤٣ كتاباً مؤلفاً في نقد الرواية العربية، و١٢٢٧ رسالة علمية ما جستير ودكتوراه في نقد الرواية، وقد توصل صاحب الببليوجرافيا

(١) يعتبر نظام ديوي العشري أول تصنيف حقيقي ومفيد للكتب في المكتبات، ويعود إلى الأمريكي ملفل ديوي، صدرت الطبعة الأولى منه عام ١٨٧٦، يقوم هذا النظام على تقسيم المعرفة البشرية إلى عشرة أقسام، ويتفرع من كل قسم عشرة أقسام، وهكذا ..

بَعْدَ فَحْصِ الْأَعْمَالِ إِلَى مَجْمُوعَةٍ مِنَ النَّتَائِجِ نَحْدُمُ أَيَّ بَاحِثٍ مِنْهَا «سَطْحِيَّةً» التَّنَاولَ النَّقْدِيَّ لِلأَعْمَالِ الرَّوَائِيَّةِ لَدَى كَثِيرٍ مِنْ أَجْيَالِ الْبَاحِثِينَ الْجُدُدِ، فَفِي كَثِيرٍ مِنَ الْأَحْيَانِ تَكُونُ الْأَعْمَالُ الرَّوَائِيَّةُ الَّتِي يَذَرُسُهَا الْبَاحِثُ هِيَ أَوَّلُ أَعْمَالِ رَوَائِيَّةٍ يُطَالَعُهَا فِي حَيَاتِهِ، مِمَّا يَجْعَلُهُ مُفْتَقِداً قِرَاءَةَ الْمَشْهَدِ بِقَدْرِ مِنَ الْعُمُقِ، وَهُوَ مَا يَنْعَكِسُ عَلَى أَحْكَامِهِ النَّقْدِيَّةِ^(١). وَهَذَا الْحُكْمُ مِنْ صَاحِبِ الْبَبْلْيُوجَرافِيَا يَدْفَعُ الْبَاحِثِينَ إِلَى الْاجْتِهَادِ فِي الْقِرَاءَةِ النَّقْدِيَّةِ لِلأَعْمَالِ الرَّوَائِيَّةِ وَتَحْيِرِ الْمُؤَلِّفِينَ الَّذِينَ لَدَيْهِمْ أَعْمَالٌ عَدِيدَةٌ فِي الرَّوَايَةِ وَأَنْ يُنْمَعُوا النَّظَرَ فِي تَحْلِيلَاتِهِمُ النَّقْدِيَّةَ مُسْتَتِدِينَ فِي ذَلِكَ إِلَى مَنْهَجٍ عِلْمِيٍّ سَلِيمٍ، حَتَّى يَخْرُجُوا بِأَحْكَامٍ مَقْبُولَةٍ وَمُفِيدَةٍ، مَنْ هُنَا فَإِنَّ الْبَبْلْيُوجَرافِيَا أَصْبَحَتْ عَتَبَةً تُضِيءُ لِلْبَاحِثِينَ الطَّرِيقَ لَتَقْدِيمِ مَا هُوَ مُفِيدٌ.

وَنَأْخُذُ مِثَالاً عَلَى مَا خَطَّهُ الْكَاتِبُ وَالْأَدِيبُ شَوْقِي بَدْرٍ فِي الْبَبْلْيُوجَرافِيَا؛ حَيْثُ قَامَ هَذَا الْأَدِيبُ بِعَمَلٍ أَكْثَرَ مِنْ بَبْلْيُوجَرافِيَا لِكِتَابِ كِبَارِ نَحْوِ غَابِرِيلِ غَارْسِيَا مَارْكِيْزٍ وَنَجِيبِ مَحْفُوظٍ وَالْغِطَانِي وَغَيْرِهِمْ، وَقَدْ نُشِرَتْ تِلْكَ الْبَبْلْيُوجَرافِيَا فِي دَوْرِيَّاتٍ مُخْتَلِفَةٍ، مِنْهَا بَبْلْيُوجَرافِيَا غَابِرِيلِ غَارْسِيَا مَارْكِيْزٍ، فِي مَجْلَةِ الرَّوَايَةِ الْفَضْلِيَّةِ الَّتِي كَانَتْ تَصُدُّرُ عَنْ الْهَيْئَةِ الْمِصْرِيَّةِ الْعَامَّةِ لِلْكِتَابِ، وَفِي هَذِهِ الْبَبْلْيُوجَرافِيَا قَامَ الْكَاتِبُ بِخَضَرٍ لِكُلِّ مَا يَتَعَلَّقُ بِالْكَاتِبِ الْكُولُومْبِي الْمَعْرُوفِ مَارْكِيْزٍ، مِنْ مُؤَلَّفَاتٍ لَهُ، وَمُؤَلَّفَاتٍ عَنْهُ وَمَقَالَاتٍ لَهُ، وَمَقَالَاتٍ عَنْهُ وَسِيرَتِهِ الذَّاتِيَّةِ بِكُلِّ تَفَاصِيلِهَا، الْأَمْرُ الَّذِي يُؤَكِّدُ أَهْمِيَّةَ هَذِهِ الْأَعْمَالِ الَّتِي تُورِّثُ لِصَاحِبِهَا، وَكَانَتْ تِلْكَ الْبَبْلْيُوجَرافِيَا خَيْرَ دَلِيلٍ عَلَى مُنَجَزِ ثِقَافِي بَدِيعٍ قَامَ بِهِ الْأَدِيبُ شَوْقِي بَدْرٍ. فِي الْبَدءِ عَرَّفَ بِالْكَاتِبِ الْكُولُمْبِي قَائِلاً: «وُلِدَ جَابِرِيلُ جَارْسِيَا مَارْكِيْزٍ فِي مَدِينَةِ أَرَاكَاتَا شِمَالِ كُولُومْبِيَا عَامَ ١٩٢٨ وَيُقَالُ إِنَّهُ وُلِدَ فِي السَّادِسِ مِنْ يَنَآيِرِ عَامَ ١٩٢٧، طَبَقاً لِمَا وَرَدَ فِي سِيرَتِهِ «عَشْتُ لَأَرْوِي» دَرَسَ فِي مَدْرَسَةِ يَسُوعِيَّةٍ فِي مَدِينَةِ بُوغُوتَا الْعَاصِمَةِ لِيَنْتَقِلَ بَعْدَهَا إِلَى الْجَامِعَةِ، عَمِلَ فِي الصَّحَافَةِ، وَتَنَقَّلَ بَيْنَ كَثِيرٍ مِنْ بِلْدَانِ الْعَالَمِ أَهْمُهَا رُومَا وَبَارِيسَ، عَمِلَ فِي

(١) د. مصطفى الضبع، ببلجوجرافيا نقد الرواية، الكتب والرسائل العلمية، المجلس الأعلى للثقافة،

مجالاتٍ كثيرةً نظراً لضيق ذات اليد أثناء إقامته في باريس ١٩٦٠، وكتب في ذلك الوقت روايته «ليس للكلونيل مَنْ يَكاتبه...»^(١). ثم يبدأ بعد التعريف بالكتاب ووفاته التي كانت في ٢٠١٤ وقت صدور هذا العدد من المجلة، يبدأ في رصد مؤلفاته، من الروايات والقصص، والقصص القصيرة، ثم ينتقل إلى الكتب التي نُشرت عنه، وهي ثلاثة عشر كتاباً باللغة العربيّة، وكذلك الدِّراسات التي وَصَلَتْ إلى أكثر من أربعمئة دِرَاسة، وببليوجرافية عنه، وهو ما يُعدُّ عدداً كبيراً في الكتابة عن أديبٍ واحدٍ، وما كان ذلك ليحدث إلا لأنَّ ماركيز يستحق ذلك، فقد حصل على جائزة نوبل في الآداب ١٩٨٢، وأصبحت كتاباته ملء السَّمْع والبَصَر. وهذا الجُمُع العظيم لأعمال كَاتِبٍ وأديبٍ له ثقله هو ما يُمهِّد لقيام نظريّة نقدية، وهو ما نرجوه لأدبنا العربي في الوقت الحاضر بعد وجود عدد كبير مثل ما قام به الأديب شوقي بدر من خلال الببليوجرافيات هنا أو هناك؛ لأنَّ بداية قيام نظريّة نقدية تكمن في جمع المادة العلمية، وحصر الأعمال الإبداعية، في اللغة التي ينشد لها الكاتب الفضيلة، ويتسع النطاق إذا ارتبطت بلغة أخرى لتكون نظرة شاملة تخدم الإنسانية، سواء أكان في العالم العربي أم الغربي.

[انظر التضاريس النصية - جيولوجيا النص]

البدايات Incipencies le'but.

أَيُّ نَصٍّ لَهُ بِدَايَةٌ، وَلَهُ نِهَايَةٌ، وَلَهُ مَوْضُوعٌ؛ مِثْلَ الْحَيَاةِ الَّتِي نَحْيَاهَا، فَالنَّصُّ الْأَدْبِيُّ لَهُ بِدَايَةٌ وَلَهُ نِهَايَةٌ؛ الْقَصِيدَةُ لَهَا مَطْلَعٌ دَارَتْ حَوْلَهُ دِرَاسَاتٌ عَدِيدَةٌ وَلَهَا خَاتِمَةٌ. اللَّوْحَةُ لَهَا بِدَايَةٌ يَبْدَأُ مِنْهَا الْفَنَّانُ بِالْوَانِ يَخْتَارُهَا تَنَاسُبٌ مَعَ عُنْوَانِهَا، وَنِهَايَةٌ يَخْتَمُ بِهَا رَسْمَتَهُ، وَكَذَلِكَ الْأَمْرُ فِي النَّحْتِ وَفِي جَمِيعِ الْفُنُونِ، لِذَلِكَ فَإِنَّ الْبَدَايَاتِ لَهَا خُصُوصِيَّتُهَا السَّاحِرَةُ فَسَحَرُ الْبَدَايَاتِ Le charme des le'but في أَيِّ شَيْءٍ هُوَ عَتَبَةٌ نَصِّيةٌ لِذَلِكَ الشَّيْءِ أَيَّاماً كَانَ نَوْعُ الْعِلْمِ الْمُسْتَعْمَلِ فِيهِ،

(١) شوقي بدر، جابرييل جارسيا ماركيز، والضبط الببليوجرافي لعالمه الروائي في الدوريات العربية، مجلة الرواية قضايا وآفاق، ٢٠١٤ ص ١٣٣

فَبَدَايَاتِ الْحَضَارَاتِ عَتَبَةً عَلَى مَا وَصَلْتُ إِلَيْهِ كُلَّ حَضَارَةٍ، وَمَا الْحَضَارَةُ بِأَكْمَلِهَا إِلَّا نَصُّ مَفْتُوحٍ لِلْجَمِيعِ يَنْهَلُونَ مِنْهُ. هَذَا النَّصُّ كَانَتْ لَهُ بَدَايَاتٌ، تِلْكَ الْبَدَايَاتُ تُسَمَّى بِسِحْرِ الْبَدَايَاتِ، لِمَاذَا؟ لِأَنَّ الْبَدَايَاتِ دَائِمًا فِيهَا سِحْرٌ وَعُجْبٌ؛ ذَلِكَ أَنَّ الْأَمْرَ لَمْ يَكُنْ مَعْرُوفًا مِنْ قَبْلِ مَا أَصْبَحَتْ الْبَدَايَةُ أَوْ التَّجَرُّبَةُ مِنَ الْعَجَائِبِ، أَوْ إِنْ اسْتَطَعْنَا الْقَوْلَ مِنَ السَّحْرِ، أَيِ مِنَ الشَّيْءِ الْخَارِقِ لِلطَّبِيعَةِ، حَتَّى فِي بَدَايَاتِ الْعُلُومِ وَالْمَعْرِفَةِ، وَالْحَوَاضِ فِي عِلْمٍ جَدِيدٍ لَهُ أَيْضًا سِحْرُهُ وَعُجْبُهُ، فَعَبَّاسُ بْنُ فَرْنَسَاسٍ حِينَ أَرَادَ الطَّيْرَانِ سِحْرَ مِنْهُ الْجَمِيعِ، وَأَصَرَ عَلَى ذَلِكَ، وَدَفَعَ حَيَاتَهُ ثَمَنًا خِدْمَةً لِلْبَشَرِيَّةِ، وَجَعَلَ الْعُلَمَاءَ يَفْكُرُونَ فِي الطَّيْرَانِ، وَبِالْفِعْلِ كَانَتْ بَدَايَتُهُ عَجِيبَةً، حَيْثُ وَقَفَ الْعُلَمَاءُ عِنْدَ هَذَا الْحَدِّ لِبِدْءِهَا وَمِنْهُ رَحْلَةُ الْبَحْثِ عَنِ الطَّيْرَانِ، فَكَانَتْ الطَّائِرَاتُ وَالصَّوَارِيخُ، وَكُلُّ الْأَشْيَاءِ الَّتِي تَوَكَّدُ قَوْلَ الْمَوْلَى عَزَّ وَجَلَّ ﴿وَيَخْلُقُ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾. مِنْ هُنَا يُمَكِّنُ لِلدَّارِسِينَ الْبَحْثَ فِي بَدَايَةِ عِلْمِ الطَّبِّ مِثْلًا وَالَّذِي كَانَ فِي بَدَايَتِهِ عِلَامَاتِيًّا، ذَلِكَ أَنَّ الْعَارِفَ فِي الطَّبِّ يَعْرِفُ الْمَرَضَ مِنْ خِلَالِ الْعِلَامَةِ الَّتِي يَرَاهَا فِي وَجْهِ الْمَرِيضِ كَمَا كَانَ عِنْدَ الْيُونَانِيِّينَ الْقَدَمَاءِ، وَمَا حَدَّثَ فِي الطَّبِّ حَدَثٌ أَيْضًا فِي الْهَنْدَسَةِ وَالْفِيزِيَاءِ وَالطَّبِيعَةِ، وَالْفَلَسَفَةِ.. وَيُمْكِنُ لِأَيِّ مُطَّلِعٍ أَوْ مُتَقَفٍ أَرَادَ دِرَاسَةَ شَيْءٍ فِي تِلْكَ الْعُلُومِ أَوْ تِلْكَ الْحَضَارَاتِ، فَعَلِيهِ الْبَحْثُ عَنِ الْبَدَايَاتِ فَسَيَجِدُ فِيهَا حُبًّا وَسِحْرًا يَسْتَهْوِيَانَهُ «الْبَدَايَاتُ سِحْرٌ مَا بَعْدَهُ سِحْرٌ، فَبَدَايَةُ كُلِّ شَيْءٍ إِنَّمَا عَتَبَةٌ لِلدَّخُولِ إِلَى عَالَمٍ جَدِيدٍ مَا زَالَ غَامِضًا مُحْتَشِدًا بِالْأَسْرَارِ، وَمَلِيًّا بِالْأَسْئَلَةِ، وَفِي دَاخِلِ كُلِّ إِنْسَانٍ شَعْرٌ بِذَلِكَ أَمْ لَمْ يَشْعُرْ - نَزْعَةٌ لِلْبَحْثِ عَنِ الْبَدَايَاتِ أَوْ الْأَصُولِ أَوْ الْجَذُورِ.. الْبَدَايَاتُ غَامِضَةٌ دَائِمًا، وَنَزْعَةُ الْبَحْثِ عَنْهَا فِي دَاخِلِنَا، هِيَ الْأُخْرَى، غَامِضَةٌ، وَفِي الْعُمُوضِينَ مَا يَمْنَحُنَا لَذَّةَ مُرْدَحْمَةٍ مِنْ شُعُورٍ بِالْمَاضِي الْغَائِبِ وَالْحَاضِرِ الْجَدِيدِ، وَشُعُورٍ بِكَثَافَةِ رُوحِيَّةٍ وَتَبَصُّرٍ عِلْمِيٍّ فِي الْوَقْتِ نَفْسِهِ»^(١). وَنَذَكُرُ مَا دَمْنَا تَبَحُّثُ الْبَدَايَاتِ مَا خَطَّه الدُّكْتُورُ خَزْعَلُ الْمَاجِدِي مِنْ كِتَابٍ حَمَلَ عَنَوَانُ الْمُصْطَلَحِ نَفْسَهُ «سِحْرُ الْبَدَايَاتِ»، وَقَدْ بَحِثَ

(١) د. خَزْعَلُ الْمَاجِدِي، سِحْرُ الْبَدَايَاتِ، التَّكْوِينُ فِي رِيْعَانِ فَجْرِهِ، دَارُ غَرَابِ لِلنَّشْرِ وَالتَّوْزِيعِ، الْقَاهِرَةُ ٢٠١٦ ص ٧.

في هذا الكتاب عن البدايات في أمور عديده؛ بدءاً من بداية الكون والأرض والإنسان، فكلها بدايات، وكما قلنا إنَّ البدايات والبحث فيها يستهويان الإنسان، ومروراً ببداية التاريخ، والزراعة ووجود المجتمع، وبداية الكتابة نفسها، وبدايات الفنون، والأديان والعلم؛ لذلك فإنَّ تلك البدايات عتبات على الحياة، ومن الأهمية بمكان أن نتناول بعضها باعتبار أنَّها بداية للعلوم كافة، ومرآة لها وما العلم والحياة والفنون والأديان إلا نصوص لها بداياتها الملهمه، ولها حياتها التي عاشتها من أجل الإنسان، وكان العلم هو الطريق الوحيد المعبر عن تلك البدايات تعبيراً صادقاً لا أسطورياً كما كان الحال من قبل، لأنَّ العلم يثبت الشيء بالدليل على وجود بداية هذا الشيء. وإذا كان الكون بدايتنا الأولى، فإنَّه في الوقت نفسه المتأهة الكبرى في حياتنا، «من يُصدِّق أنَّ الكون نشأ من صدع في سديم الطاقة الذي لا أحد يعرف بداية أو نهاية له، ذلك الصدع الذي بدا وكأنَّه رمية حجر في بركة ساكنة، ومن هذا الصدع الصغير جداً انشق نسيج الطاقة، وأحدث انفجاراً كونياً أدى إلى انتفاخ بالوني من سطح النسيج وهذا البالون، تحديداً هو الكون»^(١). هذه كانت بداية الكون التي تناولها العلماء، وكيف أنَّ هذا الكون الذي نعيش فيه بدأ بذلك الانفجار العظيم، وما زال الكون في تمدده وإذا كان العلماء قد حدَّثوا أنَّ الكون بدأ منذ ١٣ مليار سنة فإنَّه سيستمر إلى ١٠٠ مليار سنة، وهذا يؤكِّد أنَّ الكون سيستمرُّ في التمدد، وأنَّ خلقه كاملاً لم ينته بعد. كذلك الأمر في بداية الأرض؛ «حيث جاءت كلمة أرض من اللغة السومرية حيث (أر) و(أرد) تعني الأرض، وقد دخلت هذه المفردات اللغات السامية والعربية وصارت (أرض) والنظريات العلمية تقول: «إنَّ المجموعات الشمسية تكونت كلها دفعة واحدة، فالأرض مثلاً لم تنفصل عن الشمس، وتبرد تدريجياً، بل هي ولدت مع الشمس»^(٢). وقد تكونت الأرض منذ البدء من العناصر الأربعة المعروفة النار والتراب والماء والهواء، وكانت هذه هي البداية. أمَّا بدء

(١) المرجع السابق ص ١٣.

(٢) المرجع السابق ص ٣٩.

الإنسان، فكانت بدايةً تقريباً كما أجمع العلماء منذ ثلاثة ملايين عام، وهي بداية بعيدة، تضرب بعمق في جذور ما قبل التاريخ، وهناك أساطير عديدة تحكي ذلك منذ أن خلق آدم - عليه السلام - وقد عاش الإنسان في البدء في الكهوف والغابات، وتغذى على الأشجار التي كان يتخذها لحافاً لجسده، وكان عليه أن يُدافع عن نفسه من الحيوانات المفترسة، وما أكثرها آنذاك، وقد عاش الإنسان حالةً وحشيةً، حين كان يُصارعُ من أجل البقاء، فانتقل من الوحشية إلى البدائية، وبدأ يكوّن جماعات. والحياة على الأرض أرغمت ذلك الإنسان أن يكون حيواناً ناطقاً كي يعيش، ومن الطبيعي أن البدايات يكون فيها نوعٌ من الوحشية والصعوبة، وكانت حياة الإنسان فيها ذلك الأمر، وعاش الإنسان فترةً طويلةً منذ ٣٠٠ ألف سنة، وهي الفترة التي حاول أن ينتقل فيها من اللاوعي إلى الوعي، ومع فجر التاريخ Dawn of history أو فجر الضمير Dawn of Conscience على حد تعبير جيمس هنري برستد، والذي يحده العلماء منذ ١٢ ألف عام، بدأ الإنسان ينظّم شؤونه. «إن الحقيقة القائلة بأن أفكار الإنسان الأولى الخلقية أتت نتيجةً لخبرته الاجتماعية الشخصية تُعدُّ من أعمق المعاني لرجال الفكر في عصرنا»^(١).

وعن بداية الكتابة، فإنها جاءت مع الصورة، لأن التعبير كان في البدء بالصورة، وعليه فإن الصور واللوحات المرسومة على جدار الكهوف والمعابد ما هي إلا تعبيرٌ عن الحكيم، ومنها الصورة نفسها أو اللوحة، فاللوحة ما هي إلا تعبيرٌ بصريٌّ عمّا يجيشُ بصدر الفنان، فكانت تلك الصور وهذه اللوحات تعبيراً صادقاً عمّا يريد الإنسان قوله، والجدير بالذكر أن تلك اللوحات القديمة المرسومة على جدران المعابد والكهوف أصبحت مصدراً لإلهام الفنانين الكبار في العصر الحاضر، ومن هنا نقول إن الكتابة في عهدها الأول كانت بالرموز. الكتابة السينائية والهيريوغليفية والمسمارية السومرية من أقدم الكتابات، وكيف أن الكتابات المصرية القديمة بها أشكال تدلُّ على

(١) جيمس هنري برستد، فجر الضمير، ترجمة سليم حسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥ ص ٢٦.

ذلك، وفي كتاب «سحر البدايات» قسّم تاريخ الكتابة إلى ثلاث مراحل، تبدأ بالمرحلة اللانظامية، والتي كانت فيها الصورُ مبعثرةً على الصُّخور والعظام، ثم الكتابة النّظامية، والتي كان فيها نظام للرموز ونظام للتعبير، خاصة مع الكالكوليت في بلاد الرافدين، ثم المرحلة الثالثة الكتابة الأبجدية، والتي فيها بدأ الكلام على أساس الحروفِ الصّوتية انطلقت تلك الكتابة من جذرين أساسيين عراقي ومصري، مما يعكس التكامل الثقافي لحضارات الشرق الأدنى القديم، وكان ذلك في نهاية الألف الثالثة قبل الميلاد. أمّا الفنون فإنّ البدايات الخاصّة بها لافتةٌ للانتباه؛ ذلك أنّ الرّسم وهو أولها كان موجوداً على الصُّخور، وتلك الرّسومات كان لها الفضلُ في الكتابة، لذلك فإنّ الرّسومات الأولى كانت السّبب في وجود الكتابة؛ وربما كان كهف بلومبوس في جنوب أفريقيا قد وجدت على جدرانها أقدم تخطيطات فنية مرسومة على الصُّخور. وكان النّحتُ من الفنون التي كانت بداياتها في العصور الحجرية القديمة، حيثُ أول منحوتٍ وهو دمية فينوس بريكة رام أنثوية» من العصر الحجري القديم الأسفل، والتي تُعدُّ اليوم أقدم قطعة فنية في التّاريخ عثر عليها الأثاريون. جورين إنبار خلال حفرياته في مرتفعات الجولان السّورية في منطقة بركات رام في صيف عام ١٩٨١، والمنحوتة مصنوعة من حصي بازلتى صلب»^(١). وفنُّ العِمارة قريبٌ من فنِّ النّحت، فمن الطّبيعي أنّ الإنسان الذي يعيش بداخل الكهف، أن يجعله منزلاً له يهتمُّ به، فظهرت قرى الصيادين في بلاد الشّام في العصر الحجري الوسيط، تتكون من أكواخ بسيطة، والغريبُ أنّ الإنسان الأول اهتم بعمارة المقابر أكثر من اهتمامه بعمارة المساكن نفسها. بينما المسرح وفن المسرح كان من الطّبيعي أن يكون بعد أن استوطن الإنسان وبدأ يعيش في مكانٍ مستقرٍ بعيداً عن الغابات، وكانت الممارساتُ الدينيّة الأولى ما هي إلا إرهاباتٌ أوليّة لفنِّ المَسرح، فضلاً عن مظاهر الزّواج، فكانت تلك المظاهر والطقوس من الأعمال الدّراميّة التي

(١) سحر البدايات ص ٢٦٢.

تُعتبر بداية حقيقية للمَسْرَحِ عِبرَ التَّارِيخِ. وإذا تناولنا بدايات الموسيقى، فإننا لا بُدَّ وأن نشير إلى أنَّ الموسيقى هي عنوان الشُّعوب، وما تبقى من أقدم ما وصلنا من آلات موسيقية كان قد عثر عليها في جنوب ألمانيا، وتعود إلى ٣٥٠٠ سنة مضت، وهي عبارة عن فلوت عظمي في كهف «فيلس هوهل» أي أنَّ الآلة الأولى كانت مصنوعة من العظام، سواء أكانت عظماً بشرياً أم عظماً لحيوانات برية. وكان الشُّعر في بداياته عبارة عن أغاني مشددة وتراتيل، فمن خلال اللغة والموسيقى والرقص نشأ الشُّعر الشِّفاهي كما جاء في كتاب «سحر البدايات». وفي العلوم جميعها تبدو البدايات مع العصر الحجري القديم كما في الفلك ورصد الكواكب، وفي الطب واستعمال الأعشاب من الطبيعة، وتجبر الكسور. وفي الفلسفة أو حبِّ الحكمة؛ حيث حاول الإنسان عن طريق الأسطورة البحث في العالم لمعرفة فلسفته، وظهرت قديماً الفلسفة عند الأشوريين والفراعنة القدماء. من هنا فإننا نعي أنَّ الحياة بكلِّ ما فيها منذ بدء الخليقة وحتى الآن عبارة عن نصوص يجيها الإنسان لها بداياتها التي تميز كل فرع من فروعها؛ لذلك نقول إنَّ النَّصَّ الذي نقصده هو كلُّ شيء يُثري الحياة، ويجعل فيها نبضاً حقيقياً خادماً للبشرية، وما الحياة إلا نصُّ نحياه، له مقدمة باكية ونهاية مبكية وما بينهما مجموعة من العتبات.

Debut de l'introduction. Beginning of the introduction بداية المقدمة

تلك التي تلفت الانتباه للكلام، وكما قال الجاحظ: «إنَّ لا بداء الكلام فتنةً وعُجباً» إشارةً منه إلى مقدِّمة الكلام أو حتى إلى المقدِّمة ككل، وفي الشُّعر نعرفها بالتَّصريح أي تتساوى نهايات الشُّطرين في القافية، ومثال على بداية المقدِّمة اللافتة للانتباه كما جاء في كتاب «هوية الثقافة العربية» يقول المؤلِّف في البداية: «يعتبر موضوع الهوية الثقافية من أكبر الموضوعات إثارة للقلق والجدل في معظم مجتمعات العالم في الوقت الرَّاهن نظراً لما تتعرض له الثقافات المختلفة من عوامل التأثير والتغيير والتبديل»^(١). كيف تكونُ

(١) د. أحمد أبو زيد، هوية الثقافة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٢ القاهرة ص ٥.

هذه البداية عتبة نصية؟ إذا نظرنا إلى موضوع الكتاب وجدناه يحمل هم الهوية الثقافية العربية، وكانت هذه البداية من أجل إثارة الانتباه نحو تلك الهوية الثقافية لأمتنا العربية، بحكم أنها، وكما قال الكاتب في البدء: إنها من الموضوعات التي تثير القلق، ومن ثم فإن البداية الخاصة بالمقدمة عتبة من عتبات النص، حيث أثارنا فيها حبّ الاطلاع على العمل؛ لأنه يمثل الومضة التي تثير فينا حبّ الغائب الذي نبحت عنه، والغائب هنا هو الكتاب وما أدراكم إذا كان الغائب يمثل الثقافة نفسها. وهوية الأمة العربية مبنية على لغتها العربية، واللغة العربية هي هويتنا الثقافية ولغة أجدادنا وآبائنا وهي منا ونحن منها أعزها الله بقرآنه العظيم فعلا شأنها وازدان لواؤها. والكاتب نفسه في هذا العمل يؤكّد تلك البداية من أول الكتاب إلى نهايته؛ حيث تناول الحديث عن المقومات الثقافية للمجتمع العربي والثقافة الشعبية بين التعددية اللغوية والتنوع الثقافي للأمة والحديث عن الأقليات في العالم العربي وسبل التنوير، كما خصّص جزءاً ضخماً من الكتاب عن أهم ما يميز هويتنا الثقافية وهو اللغة العربية، من هنا فإن البدء بجُملة أو عددٍ من الجُمَل لا بُدَّ وأن يُثيرَ فينا ذلك الذي أثاره الكاتب في هذا العمل ليصبح عتبة من عتبات النصوص. وقد احتفى من قبل حسين نصار بالافتتاحات وعلاقتها بالنهايات في كتابه «فواتح سور القرآن، يقول: «وطبيعة بشرية أن يحب الإنسان الافتتاح الجميل، من الصباح الصحو، والتحية العذبة، والوجه البشوش، والبسمة الرائقة واللقاء الودود، فيفيض عليه شعور مريح وتفاؤل عامر لا يقتصر ذلك على زمان معين أو مكان محدد»^(١). فضلاً عن احتفاء عبدالله بن أبي الإصبع في كتابه «الخواطر السوانح في أسرار الفواتح»^(٢). ويمكن

(١) د. حسين نصار، فواتح سور القرآن، مكتبة الخانجي، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠٠٢ ص ٥. وقد تناول الدكتور حسين نصار علاقة فواتح السور بخواتمها كما في صفحة ٢٠٨ وعلاقة السور بمضمونها كما في ص ٢١١.

(٢) وكتاب الخواطر السوانح في أسرار الفواتح، لعبدالله بن أبي الإصبع تحقيق د. حفني محمد شرف، وطبع بمطابع الرسالة، بالقاهرة ١٩٦٠. هو كتاب يهتم بفواتح السور القرآنية وقد بناه المؤلف على مقدمة وثلاثة أركان، كل ركن منها يرتكز على بابين ثم الخاتمة، وقد شرح =

الرجوع إلى تلك الكتب للمزيد في مجال البدايات، وغيرها من المؤلفات التي تهتم بالبدايات والافتتاحات، وهي مذكورة في هذا المعجم باعتبارها من عتبات النصوص المهمة.

[انظر المقدمة - المقدمة الشارحة - المقدمة المقتضبة - المقدمة الذاتية - المقدمة الغيرية - المقدمة المفتوحة - المقدمة المقفلة - مقدمة المترجم - مقدمة المعرب - مقدمة الطبعة الأولى...]

البنية الصغرى للعمل Micro structure of work. Micro structure de tixte.

البنية الصغرى للعمل هي تلك التي تتكون مع مجموعة من بنيات متساوية لها، تعتبر بنيات صغرى تلتقي جميعها لتكوّن البنية النصّية الكبرى، وكما ذكرنا أنّ البنية الكبرى ما هي إلا مجموعة متكونة من بنيات صغرى، كما هو حادث في رواية «١٠٤ القاهرة» فقد سارت فيها الكاتبة على نحو ما استبان من خلال ذلك السرد، فالكاتبة تقدم لوحة اجتماعية متشابكة من الشخصيات النابضة بالحياة، وكذلك الأمر في الكثافة التي كان لها الأثر في تحريك الحياة، خاصة وأنها بدأت منذ فترة الخمسينيات وحتى الوقت الذي نحياه مع بداية الألفية الثالثة، خاصة العقد الثاني منها، طافت وجالت الكاتبة في عوالم الشخصيات المصرية، مع كافة طبقاتها، وكان هناك صراع مع تلك الشخصيات المتفرقة التي تتماوج بين الحقيقة والخيال من خلال فلسفة الطبيعة الإنسانية المزوجة بالحالة الروحانية، التي كانت متجلية في بطلّة العمل وبين الواقع الذي طالما كانت تصطدم به الكاتبة. وشكل من أشكال الكتابة الجديدة توردت فيها الكاتبة على الواقع التقليدي للكتابة، وهو الحادث في العمل، وكانت بنيات العمل الصغرى عميقة وتحتاج إلى فهم دقيق، لأنها مُعبّرة عن الشّخصيّة المصْريّة عبر مراحلها المختلفة. وهذا

=في المقدمة معنى الإعجاز المرتبط بفواتح السور، حيث عدّ الافتتاح الجيد من الإعجاز، وقد حصر الفواتح اللفظية في خمس وثلاثين فاتحة... وعلى الرغم من صغر حجم الكتاب وندرته، إلا إنه يقدم شيئاً في افتتاحات النصوص القرآنية تفيد الباحثين.

ما كانت تقصده الكاتبة بأن تتغلغل في عمق الشخصية وتفتتها لتبحث عن عناصر التغير فيها، وهو ما نلاحظه مع عدد من الشخصيات نحو نرجس وما طراً عليها نتيجة ما حلَّ بها من ظروف غيرت من طبيعتها التي كانت عليها، وحسن والدكتور إبراهيم، وجميعهم ومواقفهم في العمل ما هي إلا بنيات صغرى تتضافر من أجل إظهار البنية الكبرى للعمل، والتي كانت ترمي إلى التأكيد على العالم الروحي للشخصية وما ينتاب هذه الشخصية تحديداً في مراحلها المختلفة كما حدث مع انشراح.

كذلك الأمر نرى في رواية «الطُّبْل» للكاتب فاضل السباعي، فحين يطالع المتلقي لفظة الطبل يقع في نفسه أنَّها هزلية هابطة وسيقرأها في عجالة، ولكن حين يدقق من الهدف الرئيس للكاتب يدرك أنَّ الأدب فعلاً معبرٌ عن المجتمع في كلِّ أموره؛ لأنَّه وسيلته الإعلامية ومنبره الثقافي على مر العصور. فالطُّبْل يشير كذلك إلى اختلاط الأمور، وعدم التدقيق لمعرفة الجيد من الرديء، وهو ما يُستبان أكثر عند قراءة العمل؛ لذلك وطالما أنَّنا نبحت في البنية الصغرى للعمل، فإنَّ الأمر لا يعدو أكثر من تبيان السَّبَب في تسمية هذه الرواية بالطُّبْل، هل لأنَّ اللفظة تشير إلى حتمية وجود أبعاد أخرى للعنوان تُعرف من خلال القراءة الداخلية؟ أم أنَّ لفظة الطُّبْل تُوحى بالخروج من الحُزن إلى الفرح ويكفي ما لاقيه نُحْنُ العَرَبُ في هذا العالم المُوَحَّش والمليء بالمحسوبية والرشاوى وغيرها من أمور الفساد، وهو ما عزف عليه الكاتب كثيراً في هذا العمل. لقد أراد الكاتب الخروج بالمتلقي في نزهة يستمتع معها فيها لقرع الطُّبُولِ المحذرة من مغبة تلك الطُّرُق المتَّبعة لدى الشُّعوب، والتي تكمن في الإدارة، وكيفية بسط نفوذ المدير على الآخرين، وهو نوعٌ من التسلط. وهو ما يجعل المتلقي في حيرة مما نحن فيه ويتساءل إلى متى سنظل هكذا؟ وتظل تحكمننا تلك العنجهيات الكذابة، وهو ما عبَّر عنه الكاتب في هذا العمل ساخراً من الإدارة، التي تهتم فقط بأمور تافهة لا تسمن ولا تغني من جوع، وكانت جزئيات عديدة في العمل من خلال قصة هاتين الفتاتين اللتين تنازعا من أجل وردة وقامتا بتمزيقها نتيجة العراك الذي حدث بينهما من أجل «وردة» ألقاها شابٌ عليهما، وتقول كلُّ

واحدة منها إثمها لها، وهنا نرى إسقاطاً من الكاتب على الواقع وأن الأمور في العمل كافة لم تتعد مشكلة الوردية وتقام من أجلها التحقيقات وتؤخذ من أجلها الجزاءات، فضلاً عن « دفتر الحضور والانصراف ». إنَّ العلاقة بين البنية الكبرى للعمل والصغرى تبدو في عدد من المقاطع السردية التي خطَّها الكاتب في « الطُّبْل » فإذا كان العنوان سلطَةً علياً للرواية، فإنَّ المقاطع السردية نراها مرتبطة به، وهناك تلاؤمٌ بين الطُّبْل وارتفاع الإيقاع الصَّوتي للحوارات التي حوتها الرواية، والتي تشير - بلا أدنى شك - إلى المهزلة الأخلاقية التي كانت وما زالت تواجه الموظفين؛ لذلك نجد، وفي قمة إثارة الفقرات الروائية والتي يعلو فيها صوتُ الرَّاوي أو بطل العمل نفسه من خلال تلك الحوارات والسِّيناريوهات المختلفة، التي كان لها دورٌ كبيرٌ في الرواية نجد ما حدث بين عثمان بك العطَّار مراقب الحضور والانصراف، والذي يمثِّل العهد القديم الذي يعيش ويتمنى أن يبقى على حاله دون فهم حقيقة الواقع، وبين هاني النَّبْهاني ذلك المدير الذي يعمل معه في المبنى نفسه؛ حيث تناول الأمر بينهما ليعلو صوتهما، فالأوَّل يصمُّ على أنَّ الأخير لا بُدَّ وأن يستأذن منه قبل مغادرة المبنى، والثاني يستعظم الأمر بحكم أنَّه مديرٌ وله علاقاته اليومية بالوزير، وبالتالي فهو يعتاد الذهاب يومياً إلى مبنى الإدارة المركزية، والذي لا يبعد كثيراً عن المبنى الموجودين فيه. وهذه جزئية صغرى للبنية الروائية. يقول مراقب الدوام للنَّبْهاني « كنت أتسامح. ولكني (ولوح بسبابته) لن أتحمَّل، منذ اليوم هذه المسؤولية! وأي أمر طرأ؟. إنَّه النظام! . إذن، فالنَّظام عندك (قال النَّبْهاني ونبرة صوته في ارتفاع) أن أتقدَّم إليك بإذن خروج، كلما دعتني الضَّرورة إلى أن أتوجَّه إلى مبنى الإدارة المركزية، لأقابل الوزير أو الأمين أو أراجع الديوان العام؟!. تماماً! النَّظام! أنا لا أعرف إلا النَّظام! لن أفرط بتطبيق التعليمات بعد اليوم»^(١). وهو الأمر الذي يلحُّ على وجود طبلٍ عالٍ يؤكِّدُ على تلك البيروقراطية التي سئم منها الموظفون، التي

(١) فاضل السباعي، الطبل، إشيلة للدراسات والتوزيع، الطبعة الأولى سبتمبر ١٩٩٢، دمشق سوريا ص ٢٠.

لا تراعي آدمية الإنسان، إنّ البيروقراطية التي عناها الكاتب هنا هي تلك التي ملّت منها الشعوب، وخاصةً في العالم العربيّ وحديثه عن النّظام ما هو إلاّ جزءٌ من الهمّ الأكبر الموجود في العمل وهو علاقة الإدارة بالموظّفين فيها. ومن هنا نعلّم أنّ البنية الصّغرى للعمل هي عتبةٌ من عتبات النصوص، ولها أهمية كبرى يدخل من خلالها المتلقّي لمعرفة مقصدية الكاتب، فإذا عرف البنية الكبرى فهو يبحث عن البنيات الصغرى التي تكونت منها تلك البنية الكبرى من أجل معرفة شيء جديد.

[انظر الفكرة العامة أو البنية الكبرى للعمل]

(ت)

التَّحْيِيرُ Inking. Encrage.

التَّحْيِيرُ هو التَّحْسِينُ والتَّزْيِينُ، وفي تحبير الكلام أي اختيار الأفضل للتعبير، والتَّحْيِيرُ في الشُّعْرِ أي تنقية الكلام، والكاتب يحاول تحبير ما كتبه بأن يعيد القراءة لانتقاء الألفاظ الأكثر دلالة على ما يريد، وهو قريب من مصطلح الميتانص. وقد ذكر الجاحظ «أنَّ تَحْيِيرَ الرَّسَالَةِ أي كتابتها. فإذا كان من قول المنشد وقريضه ومن نحته وتحبيره، فقد بلغ الغاية وأقام النُّهاية» وهناك كتاب يحمل عنوان «تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر» لعبدالله ابن أبي الإصبع. وقد جاء في مقدمة ذلك الكتاب الأبواب التي تناولها فيه، ومنها أبواب عديدة هي في حد ذاتها من عتبات النصوص، وقمت بوضع خط تحت البعض منها يقول: «قدمت من الشرائط، فكان ما جمعته من ذلك ستين بابا فروعا بعد ما قدمته من الأصول، وهي: الاحتراس، والمواربة براء مهمة، والترديد، والتعطف، والتفويف، والتسهيم، والتورية، والاستخدام، والتغاير، والطاعة والعصيان، والتسميط، والمائلة، والتجزئة، والتسجيع، والترصيع، والتصريع، التشطير، والتعليل، والتطريز، والتوشيح، والاشتراك، والتلفيف، والعكس، والإغراق، والغلو، والقسم، والاستثناء، والاستدراك، وجمع المختلفة والمؤتلفة، والتوهيم، والاستطراد، والتكميل، والمناسبة، والتفريع، والتكرار، ونفي الشيء بإيجابه، والإيداع، والاستعانة والموازنة بزاي معجمة، والتذييل، والمشاكلة، والمواردة، والتهذيب، وحسن النسق، وبراعة التخلص، والانسجام، والحل، والعقد، والتعليق، والإدماج

والازدواج، والاتساع، والمجاز، والإيجاز، وسلامة الاختراع من الاتباع، وحسن الاتباع، وحسن البيان، والتوليد، والتنكيت، والاتفاق، والإغراب، والطفرة. وأنعم النظر فيه، لا جرم أني لم أعتد بكتابه في عدة ما وقفت، عليه من ذلك، وإن كنت قلما رأيت منها كتاباً خلا عن موضع نقد، بحسب منزلة واضعه من العلم، والدراية، فمن قليل ومن كثير، وكل أحد مأخوذ من قوله ومترك إلا من عصمه الله من أنبيائه، صلوات الله عليهم وسلامه والسعيد من عدت سقطاته، «وما أبرئ نفسي» ولا أدعي سلامة وضعي دون أبناء جنسي، غير أني توخيت تحرير ما جمعته من هذه الكتب جهدي، ودققت النظر حسب طاقتي، فحرصت من التوارد، وتجنبنت التداخل، ونقحت ما يجب تنقيحه، وصححت ما قدرت على تصحيحه، ووضعت كل شاهد في موضعه، وربما أبقيت اسم الباب وغيرت مسماه إذ رأيت اسمه لا يدل على معناه، إلى أن جمعت، جميع ما في هذه الكتب من الأبواب ..»^(١). من هنا يتأكد أن التعبير وإعادة النظر في النص حتى يخرج في أبهى حلة من عتبات النص.

[انظر الكتابة - الألم - الطباعة]

التَّخْلُصُ Transition from meaning to meaning smoothly

Transition de la signification à la signification en douceur

التَّخْلُصُ أن يخرج الكاتبُ من معنى إلى معنى آخر بسلاسة وارتباط، بمعنى ألا يقطع الأمر قطعاً، حيث إنَّ الكاتبَ المجيد من يجعل هناك رقاباً للمعاني كما ذكر ابن الأثير: «أن يكون خروج الكاتب من معنى إلى معنى برابطة، لتكون رقابُ المعاني آخذة بعضها ببعض ولا تكون مقتضبة»^(٢)، ويختلف الأمر من كاتبٍ إلى كاتب، وهي جزئية مهمة جداً، وتأتي وفق دراسة البنية من ناحية المعنى المتدارك في العمل الأدبي، وتسلسل ذلك المعنى، وبالفعل نرى ذلك جيداً في رواية «السَّامِرة» ينتقل الكاتبُ من معنى إلى آخر برابط،

(١) عبدالله بن أبي الإصبع، تحرير التحرير في صناعة الشعر والثر، وإعجاز القرآن، تحقيق الدكتور حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة ١٩٦٣ ص ٩٢.

(٢) ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية صيدا بيروت ١٩٩٠ ص ٩٧.

حيث تلك الفتاة المسكينة زهرة التي لم تهو الدَّرَاسَة، ولم تجلس كثيراً في حجر الدرس، وكانت الطفلة تعيش في دار للأيتام وكثيراً ما كانت تهرب ثم تعود وتشعر دائماً بالحُرمَان، وفي أكثر أيامها تبيت مع أطفال الشوارع، هذا ما عبر به الكاتبُ عن تلك الفتاة في فقرة كاملة لينتقل بعد ذلك إلى معنى آخر مرتبط برباط مع الفقرات، فكيف أنها تعيش في هذه الأماكن ثم تتفاجأ بأن أحد الأشخاص يعرض عليها ركوب المركب الشراعي، وتفرح لذلك وتقبل بنهم ظناً منها أنه يريد التفرّج عنها، إلا إن الأمر تغير في المركز فاغتصبها، وألقى بها في النهر، والرباط هنا أن المعنى السابق، وهو أن تلك الفتاة الصغيرة قد اغتصبت، وهو يرتبط برباط سابق في المعنى لمن يدقق في حالتها، فهي هاربة من الدَّار تهيم في الشَّوارع، فمن السهل أن يفترسها ذلك الفحل البشري، والشاهد هنا هو الرباط بين حالة تلك الفتاة وبين النتيجة التي وصلت إليها. يقول الكاتب في الفقرة الأولى: «لم تُقبل زهرة كثيراً على الدَّرَاسة، وكانت لا تقبل أن يسألها أحد عن دروسها، رغم قدرتها الذهنية العالية وطموحاتها التي تتعدى حدود الدار، تعودت الهروب خارج أسوار الدار أو القرية كما يسمونها أحياناً، فعشقت المشي في الطرقات في حرية وبلا هدف [...] تعرفت على أطفال يقاربونها سنّاً ولكن بلا دار يلجؤون إليها في نهاية اليوم...»^(١) ثم ينتقل إلى النتيجة المترتبة على ذلك الضياع، وهو المعنى الذي يريد أن يوصله لنا الكاتب يقول «بادلها حديثاً بحديث فاستراحت له، شجعتها ابتسامته لتشاركه حَبَّات الترمس، وكانت أمنيته أن يدعوها لتركب مركباً شراعياً، وكم كانت سعادتها عندما علمت أنه يمتلك المركب فدعاها لتذهب معه لمركبه [...] داعبها فابتسمت في البداية وامتدت يده أكثر مداعبة فتراجعت، وأحسّت وكأن لسعة برد اخترقت جسدها [...] هامت به اللحظة، ولم ير شيئاً سواها وانطلق وهج الغريزة يعصف فوق القارب اختلطت صرخاتها ودمائها بنسمات الليل، لكنها لم تصل أبعد من مكانها»^(٢).

(١) طنطاوي عبد الحميد، السَّاسَة، بورصة الكتب، الطبعة الأولى القاهرة ٢٠١٦ ص ٣٢.

(٢) المرجع السابق ص ٣٥.

وكذلك الأمر نراه في رواية بديعة تحمل عنوان «سكون» ربط فيها الكاتبُ بينَ جزئياته الأربعة برباط رائع، رغم أنَّ الموضوعاتِ الأربعةَ مختلفةٌ، ولكنها في النَّهايةِ انهزامٌ واضحٌ لجميعِ الشَّخصياتِ، فالكل يشترك في النهاية في الانهزام، من تلك الشَّخصياتِ، الفتاة المسكينة المُصابة بالبكم، فلا تستطيع أن تتكلَّم وكانت قد أحبت فتى يعمل معها في المكتبة، ولكنَّ والدها أراد أن يزوجها رغماً عنها إلى الخليجي صاحب الأموال، فتذمر الفتى من الأمر، ووصفها بأوصاف مشينة، وكان حانقاً عليها، رغم حبِّه الشَّدِيد لها، فبعد أن علم بموافقة والدها على الزواج، وبعد أن دفع السمسار للأب المبلغ المتفق عليه، صُدم الشابُّ مما حدث، هنا نقطة الالتقاء بين هذا التَّذمُّر والضَّيق مع المحقق الذي يقوم بالتحقق في قضية القتل التي أرهقت الجميع، فهناك من قتل الشيخ في المسجد، وهناك من قتل القسيس في الكنيسة، لذلك نرى الكاتب ربط بين الحالتين في تتابع، ففي الحالة الثانية يقول الكاتب عن حالة المحقق «انعقد لسانه بالرعب والحزن، ارتج كيانه، وارتعشت ركبته حتى كاد يقع. هرب ريقه واختفى الصداق من رأسه تماماً وحل محله تدفق هائل من الدماء ينبض في كل جزء من دماغه، تدافعت الدموع إلى مقلتيه رغماً عنه، ولكنها لم تنزل إلى صفحة وجهه»^(١). ومع البداية الأخرى لموضوع آخر ربط الكاتب بين السَّابق واللاحق مع غيظ الشاب الأبكم من محبوبته البكماء، لأنَّ والدها سوف يزوجها للثَّري الخليجي، فالمشاركة هنا كانت في التَّذمر والحنق في الموقفين يقول الكاتب «دخل عاصفاً إلى المكتبة. طوال الطريق في الحافلة كان يفكر ويعيد ويزيد في رأسه كل التهم والشتائم التي سيكيلها لها، سأل نفسه إن كانت تفهم إشارات الشتائم أم لا، لأنه سيستخدمها. العاهرة. العاهرة. لم تكتف فقط ببيع نفسها للسمسار ولكنها أيضاً تتلاعب به. تضعه احتياطياً. تستخدمه أداة للحب الذي تريد. القدرة. العاهرة أخذ أنفاساً عميقة ونظر خارجاً نحو الظلام. لم يستطع النوم، فقرر أن يذهب لها حتى قبل أن تطلع

(١) ولاء كمال، سكون، دار سما للنشر والتوزيع، ٢٠١٧ القاهرة ص ١٩٣.

الشمس»^(١). ونرى الشاهد في «التخلص» الجيد من الفقرة السابقة ليدخل في موضوع آخر بنفس الحالة المزاجية للكتابة، وهذه عتبة من عتبات النصوص.

التَّدَاعِي association ideas. Metaphore

قد يَتَحَرَّكُ الْفَكْرُ من أجل صورةٍ رآها أو بيتٍ من الشعر قرأه فيستدعي من خلال ذلك أفكاراً أخرى تُؤدِّي إلى إثراء الحالة الفكرية للمؤلِّف أو الأديب، وهذا الأمر يعتمد على صفاء الذهن وإعمال الخيال، لأنَّ التَّدَاعِي ما هو إلا توارد، فنقول تداعتْ الأفكارُ أي تواردت وتواترت، أي أنَّ بَعْضَهَا استدعى البعض الآخر مما ارتبط معاً بالتوارد، لذا فإنَّ التَّدَاعِي عمليةٌ إبداعيةٌ لا مَنَاصَ منها، وهذا ما يُؤكِّد أنَّ الأفكار جميعها تُبنى على فكرٍ آخر، أي أنَّ الفكرَ السَّابِقَ كان سبباً في استدعاءِ فكرٍ جديدٍ، ويمكنُ لنا أن نطلق عليه استتزال المعاني وإحداث - من ثم - علاقة بين مدركين لاقترانها في الذهن بسبب ما، على حد تعبير الدكتور أحمد زكي بدوي «وقد لا يكون للمنطق ولا للتسلسل في الحياة اليومية نصيبٌ في هذه العلاقة»^(٢). بل هناك مشير، لذلك فإنَّ هذا المُشِيرُ هو ما يستدعي الماضي، وقد ذكر الدكتور بدوي أن تداعي المَعَانِي يتصل بثلاثة اتجاهات، أولها: يتصل بنظرية الجمال، لأنَّ جمال الشيء نتيجة لتجربة ذاتية في المُشَاهَد، وهي تلك النظرية التي تناوَلها الفيلسوف جورج سانتيانا في كتابه «حاسة الجمال» وأشار إليها الدكتور بدوي في معجمه. ثانيها: ما يتصل بالبلاغة وخاصة المجاز الذي يعتمد على التَّدَاعِي. وثالثها: أنَّ التَّدَاعِي «له صلةٌ وثيقة بالروايات التي تُسرد حوادثها عن طريق ما يُسمى بـ «تيار الوعي» أو تيار الشعور كرواية يوليسيز Ulysses لجيمس جويس»^(٣). ومن هنا نسأل كيف يكون التَّدَاعِي عَتَبَةً نَصِيَّةً؟ على اعتبار أننا جعلناه بالفعل نصاً موازياً؟. إنَّ التَّدَاعِي يجعلنا نفكرُ فيما جاء

(١) ولاء كمال، سكون، المرجع السابق ص ١٩٣.

(٢) أحمد زكي بدوي، معجم المصطلحات العربية، مرجع مذكور ص ٩٢.

(٣) المرجع السابق ص ٩٢.

به الكاتبُ من فكرٍ له سببٌ وهو «التَّداعي» ويمكنُ لأيِّ باحثٍ أن يتناول كاتباً معيناً من خلال جزئية التَّداعي كما فعل الدكتور إسماعيل أدهم مع توفيق الحكيم واستخرج من أعماله التَّداعي واستطاع أن يبرهن على ذلك من خلال مسرحية «شهرزاد» وتصبح الدراسة مفتاحاً لجزئية من حياة الحكيم يقول: «إنَّ استنزال المعاني بقوة مظهرٍ من مظاهر الطبيعة الفنية، وهي في الفن المَسْرُحي تأخذ منحى خاصاً يتجلى في السياق واستنزال المعاني منها، والفنان بحاسته الفنية تجده يحطم حدود المعنى في عالم الحسِّ ويصله بعالمه في النفس، حيث عالم ما وراء المحسوس، ويكون نتيجة ذلك أن يدور المعنى في الذهن وعن طريق التَّداعي تولد المعاني والصور، فتثال على الذهن انثيالاً كما تتزاحم عليه الصور»^(١). وهذا ما يؤكِّد أيضاً أهمية دراسة التَّداعي في الإبداع، فالمعنى يدعو معنى آخر والصورة تدعو صورة أخرى عن طريق المقاربة، وهو ما طبقه بالفعل إسماعيل أدهم على مسرحية توفيق الحكيم، وقد أخذ جملاً بعينها مستخرجاً منها التَّداعي منها قول الحكيم «أنت يا قمر لا تزهو بغير الشَّمس فابق كي تستمد الحياة من نورها» وهذا هو نصُّ الحكيم، فإذا لاحظنا أنَّ شهریار يخاطب بذلك وزيره قمر ليبقى مع شهر زاد، يتبين لنا أنَّ لفظ القمر بما يحتويه من معاني أثار في ذهن الأستاذ الحكيم معنى استمداده النُّور من الشَّمس، فكأنَّ القمر لا يزهو بغير الشَّمس حسب تعبيره. وقد دعا اسم الوزير قمر في ذهن توفيق الحكيم ممثلاً في شخص شهریار تجاربيّه فتطلب من قمر أن يبقى مع شهر زاد، لأنَّ في بقائه حياته حيث يستمد النور منها»^(٢).. ومن تحليل إسماعيل أدهم ندرك أنَّه يبحث عن المعنى من خلال المعنى، وعن اللفظ من خلال اللفظ، وهو ما أقرَّبه نفسه من خلال الصِّلات المعنوية «إنَّ التَّداعي كما قد يكون مبعثه المعنى، قد يكون اللفظ أيضاً، كأن يدعو اللفظ لفظاً آخر عن طريق الصِّلة المعنوية - تقارب أو تشابه - بين اللفظين، ولكنَّ من المهم أن نلاحظ أنَّه ليس

(١) د. إسماعيل أدهم ود. إبراهيم ناجي، توفيق الحكيم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة

٢٠١٢ ص ١٠٣.

(٢) المرجع السابق ص ١٠٦.

معنى ذلك أن التّداعي اللفظي يقف عند حدود دعوة اللفظ لفظة أخرى في الذّهن، لأنّه لما كان لكلّ لفظة معناها المستنزل من اللغة، فالتّداعي يتداخل بين معاني اللفظ ليوائهم، ويخلق الرّوابط والمُناسبات بينها، وهذا يسوّق إلى توليد معاني في الذّهن لم ينشأ غير التّداعي اللفظي، والصّناعة البيانية تستنزل كلّ خطوطها من هذا الأساس^(١).

فحينما يربط جمال الغيطاني بين الأعمدة في قرطبة مثلاً، والنّخيل في جُهينة لحظة حلمه وكراه، فهو التّداعي بعينه، فقد كان نابعاً من إحساسه الدّفين بعنفوان النّخلة وشموخها، وأصلها العربي المتجذّر وما تمتاز به من قدرة على التحمل والصبر، تصل إلى سنوات عديدة كحال الأعمدة الشاخحة؛ حيث إنه يشتم منها رائحة الحضارة الإسلامية المنصرمة من بلاد الأندلس، وهو البعد الثاني للعلاقة بين الأعمدة وما تحتمله من معاني، والنخيل وما يلاقيه من أهوال. فكلا الحالين قد تميّز بالصّبر. وهو ما يُعرّف بالمدى الاسترجاعي، من خلال التّداعي وهو ما كان مسيطراً على الغيطاني، طوال مراحل أعماله الإبداعية خاصة في مشروعه الأخير «دفاتر التدوين». وبالتالي فالتّداعي عبء من عبّات النّصوص، بمعنى من الممكن أن أدخل لعالم الكاتب من خلالها.

استعاد الغيطاني، من ثم، ذاكرة التّاريخ، بواسطة التّداعي، والتي ارتبطت بوجود النّخيل، تلك الشّجرة التي كرّمها المولى عزّ وجلّ في كتابه العزيز، والتي أفاق العرب على وجودها، فلولاها ولولا التّمر ما استطاع العرب أن يعيشوا في الصحراء، فكانت غذاءً وسقفاً ووقوداً لهم. استعاد وقفته أمام أبيه موصياً إياه بالنخيل والأرض من خلال وقفته في قرطبة أمام الأعمدة ولاح أمامه قول والده «احفظ موضعها وراعها»^(٢). فأصبح عهداً، تذكره بعد أكثر من أربعين عاماً، وربط بين الحقيقة والخيال حتى لا ينقطع الخيط

(١) د. إساعيل أدهم ود. إبراهيم ناجي، توفيق الحكيم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ٢٠١٢ ص ١٠٨، ١٠٧.

(٢) جمال الغيطاني، دفاتر التدوين، الدفتر الأول خلسات الكرى دار الشروق ط ٣ القاهرة ٢٠٠٣ ص ٧٧.

المتصل بين الأصل والفرع، وكأنَّ الإسلامَ ذا المنبع الشرقي ترن أصدائه في بلاد الأندلس بعد افتقاده هناك، فما زالت هناك أشعته ترنو بحذر من بين الأعمدة، وتخللها إلى أن تتلاشى وتحترق رؤاها. فالتداعي هنا ربط بين حضارتين، وهذا الضوء هو إشراقة شمس الإسلام، لأن الشمس هي الجوهر الذي يبحث عنه الغيطاني، وقت شروقها تبدو بسيطة هادئة حتى إذا أضحت ملاً شعاعها الآفاق. يقول «استعيد وقتي المفقدة بعد أكثر من أربعين عاماً، وأين؟ في قرطبة، في الأندلس، في القسم الأول، كأن عبدالرحمن الداخل وضع أساسه منذ ثلاثة عشر قرناً لاستعيد زمامي، وأتمكن. إلى هنا تفد أشجار النخيل كافة، تمر أمامي، خلفي، تنزع صفاتها ويتبقى جوهرها»^(١). وما بين إغفاء وضحاها، ويقظة وكرها، نراه يشئت، يفرق، يبعثر ثم يلملم الرؤى، من خلال التداعي ليربط اللحظة الآنية وما تحويه بما كان في عهده الأول، من ظلال متجاورة للضوء الداخلي المنبعث من تنهدات الأعمدة؛ لحزنها عليه حينما نظرت إليه في أسى وألم بعد أن حنَّت للماضي العربي الأصيل. تأتية اللحظة الثانية المرتبطة بيقظة الحس المخفي للضمير الإنساني، نراه يطفو على السطح السَرْدِي، ومن خلال الحكي نتلمَّسُ وَتَحَسُّسُ تلك التهديدات كمقدمة للكون المتواري، من خلال شُعْرِيَّة الظل أو الامتداد المعنوي. يقول «في الداخل ضوء من ظلال متجاورة، أعمدة، بالتحديد عمودان يعلوهما قوس على هيئة حدوة فرس، أبيض، أحمر تتبادل الحجارة المعلقة اللونين، ملمح إنساني فيهما يتطلعان نحوي بحذر وخشية وأسى إنها مقدمة الكون المتواري، أرجفني مرأهما، واتنني لحيزة نائية»^(٢) «أقف متردداً، تتراوح النظرات مني إلى الأعمدة، أتلقني ذلك الفضول الأبكم، الدال، أغمض عيني، أفتحهما، أفهم ما يرد إلي وأرسل بعضاً من إشاراتي، فما بيني وبين المكان وزمانه مغاير»^(٣).

(١) جمال الغيطاني، دفاتر التدوين، الدفتر الأول خلسات الكرى المرجع السابق ٧٧

(٢) المرجع السابق ص ٧٠.

(٣) المرجع السابق ص ٧١.

وإذا كانَ الْغِيْطَانِي قد جَعَلَ صَمْتَ الْأَعْمَدَةِ دليلاً على الْحَيْنِ والتَّوْقِي إلى ذلك الماضي العريقِ لِلأُمَّةِ الْعَرَبِيَّةِ، فهو بذلك قد استطاع استنطاق ما يحول بخاطرها، مع ربط هذا الْحَسِّ الدَّفِينِ ببدء أسفاره ودرجات الضوء المختلفة، حتى ولو كانت مرتبطةً بالألوان الأساسية أو ألوان الطيف المتشعبة. يقول: «غير أنني بمجرد اجتياز المدخل أواجه صمت الأعمدة الضاحج بالحنين»^(١) .. فقد جعل الغيطاني للأعمدة صمتاً حانياً ينبض بالحياة، وطالما استوقفتني تلك العبارات البيانية النابضة - كما كانت تستوقفني نهايات فقراته الفتنازية - فالصمت الضاحج بالحنين يثير الشجن، ويحرك الكوامن. فكيف أنه صمت وفي الوقت نفسه يضحج؟ فالأعمدة تصيح بأعلى صمتها؛ صمتها البليغ، الذي لا يسمعه إلا من عرف معنى الصمود، لقد جمل الغيطاني جسد لغته بالصوفية، وألبسها خلاصة أفكاره من خلال سرده المفعم بالدلالات، المليء بالمفارقات، فأعمدة الغيطاني أعمدة ذات رونقٍ خاصٍ، أسبغ عليها حصيلة ثقافته الشرقية وحصيلة عذابات متعددة، فجعل التداعي طريقاً لتذكر سنين مضت بأتراحها وأفراحها، يحادثها وتحادثه، ترنو إليه؛ فيصغى إليها، لدرجة أنه قد سمع صمتها، وهي - في الوقت ذاته - تحمل الأنوثة والذكورة لتشمل أفكار البشر؛ حيث طغى تأثيرها عليه بشكل واضح «الأعمدة نحيلة، أقطارها متقاربة، يمكن اعتبارها أنوثية الطلع وذكورية أيضاً توحى بهما معاً فكلها جامعة، اثنان.. اثنان أو واحد واحد.»^(٢). كل ذلك كان مصدره التداعي والذي أصبح عبئة نصية، من الممكن دراسة الأديب من خلالها، مثلما حدث مع توفيق الحكيم في مسرحية «شهر زاد» وجمال الغيطاني في أعماله الأخيرة «دفاتر التدوين».

التَّذْيِيلَاتُ foot notes. Notes

التَّذْيِيلُ في الكتاب إضافةً زيادةً في آخره أو في ذيلِ الصَّفحةِ، تكونُ فيها إضافةٌ حَقِيقَةُ الْعَمَلِ أو إِضَاءَةٌ تنير الطَّرِيقَ لتفسيرِ الْعَمَلِ، ودائماً هذا

(١) خلصات الكرى ص ٧٧.

(٢) المرجع السابق ص ٧٧.

التَّذْيِيلُ لِلتَّوْضِيحِ كما هو في رواية «واحة الغروب» للأستاذ بهاء طاهر، حين أنهى الرواية بأربع صَفَحَاتٍ تحت عنوان «على هامش الرواية». يقول الأستاذ بهاء طاهر في بداية هذا الهامش: «استأنست في كتابة هذه الرواية التي تدور أحداثها في عصور تاريخية مختلفة بعدد من الكتب والدراسات، من حق القارئ المهتم بمقارنة الحقيقة بالخيال أن يطلع ويشارك معي في بعض الخواطر حولها»^(١). ثم يبدأ يعدد في أنواع الكتب التي استند إليها في هذه الرواية، وهذا ما يُعتبر نوعاً من التنوير والإضاءة حول النصِّ تساعدُ بلا أدنى شكٍّ في فكِّ طلاسم النُّصوصِ، وهو من عَتَبَاتِ النُّصوصِ يقول في هذا التذييل: «إنَّ كتابَ عالم الآثار الرَّاحِلِ د. أحمد فخري «واحة سيوة» هو مدخلي إلى هذا العمل. فقد لفتت انتباهي إشارته إلى علاقة المأمور محمود عزمي بما حدث لمبعد أم عبيدة في عام ١٨٩٧ فحاولت في هذه الرواية أن أفهم الشخصية وأفهم الحدث، أفدتُ كثيراً من هذا الكتاب، الذي يجمع بين دقة العالم الموسوعي وأسلوب الفنان المطبوع، في استلهاً أجواء سيوة في القرن التاسع عشر، لاسيما فيما يتعلق بعادي الحروب الداخلية والتعامل مع الأرامل».

ويكمل التذييل بقوله «وقد اندثرت الآن عاداتُ القَرْنِ التَّاسِعِ عَشْرِ، وأصبحت سيوة إقليماً مَضْرباً خالصاً، يتكلم كل أبنائها العربية التي يدرسون بها في مراحل التعليم المختلفة بالواحة، وإن حافظوا على لغتهم الأصلية في التعامل فيما بينهم. وما زالت سيوة تتميز بجماها النادر، الذي فتن منذ القدم هيرودوت اليوناني، والرحالة العرب والأجانب باعتبارها أرض غابات النخيل والزيتون والبساتين والبحيرات العذبة والمالحة وعيون الماء التي تنبثق وسط أرضها الخضراء المحاطة بالرمال الصفراء من كل مكان. وما زالت أطلال «شالي» الهرمية المهيبة تتوسط المدينة بعد أن «أذابتها» أمطار غزيرة في عام ١٩٢٦ وأضُم صوتي إلى صوتِ محبي هذه الواحة الجميلة بضرورة أن تراعي جهود التحديث والتنمية طابع البيئة الفريدة للمكان.....»^(٢). ومن

(١) بهاء طاهر، واحة الغروب، دار الشروق، الطبعة الثامنة، القاهرة ٢٠٠٧، ص ٣٤٢.

(٢) بهاء طاهر، واحة الغروب، المرجع السابق، ص ٣٤٢، ٣٤٣.

هنا فإنَّ هذا التَّذْيِيلَ قد أوضح بعض ما غمض في النَّصِّ ليلفت انتباه المُتلقِّي، وهو يُعْتَبَرُ عَتَبَةً من عتبات النَّصِّ، التي تساعدنا بلا أدنى شكَّ في الغوص بداخل العمل.

وفي كتاب «في الشُّعر الجاهلي» للدكتور طه حُسَيْن الصَّادر مؤخراً في طبعته الجديدة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، نرى تذييلاً للدكتور جابر عصفور، وقد جاء ذكر كلمة «تذييل» في الصَّفْحَةِ الأولى للعنوان بعد ذكر اسم المؤلِّف ومَنْ قَدَّمَ له، على النحو الآتي «في الشُّعر الجاهلي، تأليف طه حُسَيْن أستاذ الآداب العربية بكلية الآداب بالجامعة المصرية، تقديم د. عبد المنعم تليمة، د. كرياكوفنيقولا وذبتر اغاس، تذييل د. جابر عصفور» وكان التذييلُ الخاص بالدكتور جابر عصفور عبارةً عن دراسة مطولة عن عميد الأدب العربي ودفاعاً عن كتاب «في الشعر الجاهلي» وصلت هذه الدِّراسَةُ إلى أكثر من مائة صَفْحَةٍ، عبارة عن مجموعة ضخمة من المقالات التي نُشِرَتْ في صحف ومجلات مختلفة؛ نحو العربي الكويتية، والحياة اللندنية، وغيرها، جاءت جميعها تحت هذه العناوين «في الشُّعر الجاهلي» و«الاختيار الأول» و«مدير الجامعة» و«صحيفة الحزب» و«طائفة قليلة من المستنيرين» و«مسلك المحدثين» و«دلالة الحضور المرئي» و«ديكارت صاحب الكرامات». ونلاحظ على هذه المقالات أنَّها دراساتٌ جادةٌ عن هذا الكتاب، حيث يحاول الدكتور جابر عصفور تبيان أنَّ هذه الأمور ما هي إلا صدمات حضارية، والأمم لا تتقدم إلا بتلك الصَّدَمَات، مع تطبيق فكرة العقلانية في هذه المجالات التي تتطور بها الأمم، وعزف الدكتور جابر في هذا التَّذْيِيل على قيمة هذا الكتاب قائلاً: «ولكن قيمة ما صنع طه حسين لا يرجع إلى صواب نظريته أو عدم صوابها وإنما إلى الأثر الذي أحدثه منهج الكتاب في الحياة الفكرية على مستويات متعددة»^(١) ويعدد الدكتور جابر القيم التي في هذا الكتاب نحو أنَّه نموذجٌ لحرية الفكر بعيداً عن قيود العقل بالميراث الديني والتاريخي، فضلاً عن أن

(١) د. طه حسين، في الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، تقديم د. عبد المنعم تليمة وآخر، تذييل د. جابر عصفور، القاهرة ٢٠١٥ ص ١٩٤

هذا الكتاب يمثل شجاعةً حقيقيةً من صاحبه الدكتور طه حسين. وهذا التذليل قد أفاد المتلقي والقارئ، بكون أنه عتبةٌ من عتبات النّصّ الداخلية، وهنا تكمنُ قيمة تلك العتبة المهمة، فحين يسطرُ ناقدُ هذه المقالات حول هذا الكتاب، فلا بُدَّ أن ندركَ أهمية هذا الكتاب، ونحاول قراءته مباشرة والبحث عنه، والجدير بالذكر هنا أن هذه الدراسات إذا كانت منشورةً خارج العمل فإننا نعتبرها نصوصاً موازية خارجية، أما وقد ضمنها الناشر هذا الكتاب، فهي تعتبر بهذا الشكل عتبات نصية موازية داخلية.

التّرقيم الدّولي

Signes de numérotation international. Signs for international numbering

هو الآخرُ من عتبات النّصّ، لأنّ القارئ قد يطمئنُ إلى أن هذا الكتاب قد حصّل على ترقيم دوليٍّ، أي أنّه من الكتب المسجلة عالمياً وفقاً لهذا التّرقيم، وهذا يعني أنّ القارئ المثقّف قد يُقبل على شراء العمل وقراءته، بسبب هذا التّرقيم الدولي ناهيك عن رقم الإيداع، سواء أكان في دار الكتب والوثائق المصرية أم غيرها من دور الكتب في العالم كله، ويصبح التّرقيم الدولي، عتبةً مهمةً ينال من خلالها القارئ الثّقة في قراءة العمل الأدبي، الذي قد يكون قد نال رضاه، وللأسف أيضاً، فإننا نجد أنّ الكتب التي تحصل على رقم إيداع في دار الكتب والوثائق المصرية، تحصل مباشرةً على ترقيم دولي بناءً على رقم الإيداع، وأتمنى أن تكون هناك رقابةٌ من قبل دار الكتب والهيئات الخاصة بنشر الكتب في عالمنا العربي، على تلك الكتب بل وإعادة فحص ما يكون فيه شكٌّ، حتى ولو كان قد تمّ فحصه من قبل، لأنّ الكلمة أمانةٌ وعلى المثقفين أن يتنبهوا إلى مثل تلك الأمور، ويناشدوا معنا صانعي القرار في عالمنا العربي، بأن تكون الرّقابة حازمة على المؤلّفات التي تخاطب العقول، فلا يحصل المؤلّف على علامات التّرقيم الدولي، إلا بعد أن يكون قد مر على أكثر من فاحص للعمل، لأننا بذلك نحافظ على لغتنا ومكانتها من

جهة، ونحافظ على عقول الأجيال القادمة والتي هي مسؤوليتنا من جهة ثانية، ويصبح العمل الأدبي بعد أن يكون قد سرَّ على هذه الجهات شاهداً على عملية إبداع حقيقية، بشهادة الأدباء والكتاب الذين قاموا بتقييم العمل الأدبي، فإذا ما طبقنا ذلك في عالمنا العربي، فلا شك أننا سنرى إنتاجاً يستحق القراءة، ويستحق التقدير، ونصل من ثم إلى العالمية بفضل جزئية بسيطة، وهي الاهتمام بالأعمال من خلال التَّزْيِينِ الدَّولِي ووضعه على المؤلفات التي تستحق.

[انظر دار النشر]

التَّصْدِير pigraphe . inscription

التَّصْدِيرُ الذي يأتي به الكاتب دليل على العمل نفسه، باعتبار أنه توجيه للمتلقي، من خلال ارتباطه بالعمل إشارياً ودالياً؛ ذلك أن التَّصْدِيرَ موجَّه إلى القارئ أولاً؛ حتى يستطيع من خلاله فكَّ طلاسَمِ النَّصِّ بحكم أنه مرتبط بهذا النَّصِّ؛ فالتَّصْدِيرُ أو الْمُقْتَبَسَةُ «جملة توجيهية يوظفها الكاتب في الصَّفحاتِ الأولى لمؤلَّفه التي تسبق عادة متنه لتوضيح القصد العام منه، وقد عرَّفها قاموس الطَّرَائِقِ الأدبية بأنها: «شاهد يوضع في مستهل عمل أو فصل للإشارة إلى روح هذا العمل أو الفصل»، واعتبرها جيران جنيت بمثابة حركة صامتة Gestmnet لا يمكن إدراك مغزاها وقصدها إلا من خلال تأويل القارئ»^(١). فحين يصدر جمال الغيطاني روايته «نثار المحو» بقول لفؤاد حداد وهو شاعر من الشعراء المجيدين، فهو يلخصُ العملَ في هذا التَّصْدِيرِ يقول فؤاد حداد: «كَأَنَّ الْحَيَاةَ ذِكْرَى»^(٢) وهو تشبيه الحياة بأنها ذِكْرَى؛ سواء أكانت ذِكْرَى جميلة أم حزينة، فالذِّكْرَى تظلُّ عالقةً في الأذهان لا ارتباطها بوقت

(١) يوسف الإدريسي، عتبات النص، بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات، الطبعة الأولى، المغرب ٢٠٠٨ ص ٥٥.

(٢) عتبات النص في الرواية العربية، الطبعة الأولى، مرجع مذكور ص ٤٠٣ وما بعدها. ويمكن النظر كذلك في إشارة التصدير وعلاقة التصدير بالمقاطع السردية.

ومكانٍ معينين. فإذا كانَ فؤاد حداد قد شبَّه الحياةَ بِأكْمَلِها بِأَتْها ذِكْرِي، فإنَّ هذا الأمرَ هو ما يتمثَّلُه الغيطاني في سَعْيِه الدَّؤُوب، لتسْجِيلِ ما كان؛ سواء أكان جميلاً أم قبيحاً. فكلُّ الحياة أصبحت فيما يتعلق به ذكري، بِأَتْراحها وأفراحها. وهكذا عند النَّاس ولكن مَنْ يستطيع أن يهضم تلك الأحداث، ليقدمها في شكل فني جميل، إنَّه الفنَّان، صاحب القيم والمعتقدات؛ لذلك فقد استطاع الغيطاني التقاط تلك الذِّكريات، والتي كانت في الوقت نفسه دافعاً لتكوينه الثَّقافي؛ سواء أكانت المتعلقة بحياته مع والده والذي أصرَّ على حسن تعليمه وتهذيبه أم مع المكان أو البيئة التي نشأ فيها مع أسرته وأقرانه في درب الطبلاوي بعد مجيئه مع والده من الصَّعيد. وترعرعَ ونَمَّ وأصبح أديباً مرموقاً، فهو من جيل السُّتَيْنيات^(١). إنَّ رواية نثار المحو هي ذكرياتٌ يخشى عليها الغيطاني من أن تُحى من الذاكرة، وهي إشارةٌ ودليلٌ على ما بداخل الرواية؛ حيث إنَّها مجموعةٌ من الذِّكريات الحياتية المبعثرة هنا وهناك. يحاول فيها الغيطاني قدر المستطاع الإمساك بها، وقد يتفلت منه بعضها، ولكنَّه في الوقت نفسه نراه يأتي بها في موضع آخر، مستخدماً دائماً طريق الإحالة. لقد ارتبطت «نِثَارُ المَحْو» بهذا التَّصدير من خلال الاختصار الذي مثَّله، وهو كأنَّ الحياةَ ذكري، بحيث نجد أنَّ هذه الرِّوايةَ بِشكلٍ عام هي مجموعةٌ من النِّثَارِ المبعثرة، والتي تصلح قِصصاً قَصيرةً وسريعةً جداً، لأنَّه ضَمَّنَ كلَّ جزئيةٍ من جزئياتها عبق الكتابة، جاعلاً مِنْها جميعاً وبشكلٍ عامِّر وايةَ النِّثَارِ، وهنا تتجلى وظيفة التَّصدير.

ثلاثُ كلماتٍ احتوت حياة الإنسان منذ ولادته حتى وفاته، فحين يقول «الحياة» فهي حياةُ إنسانٍ، من الفعل حَيَّى حياة أي من كان ذا نِماء، ويقال

(١) لقد خصني جمال الغيطاني بمجموعة ضخمة من المخطوطات الخاصة به والتي دون فيها بعض شهاداته عن الرواية، ومن هذه المخطوطات ما يحمل في جعبتها تكوينه الثَّقافي وأكتفي هنا بذكر العناوين «الإبداع تحت ولاية ابن عربي»، «في رحاب مولانا»، «التراث العربي بين السابق واللاحق»، «الشرق والغرب يجمعني» وسأدلل على فكرة الزمن من خلال بعض المخطوطات ومدى الارتباط بالذاكرة الملهمة.

حيي يحيا فهو حيي، كائناً من كان، في تلك الحياة، بما فيها وما احتوتها من مآثر وآلام، وكأنَّ الحياة أيقونة للبقاء، والموت هو النقيض لها، فمن الموت تُولدُ الحياة ونقولُ أحياء الله الأرض بعد موتها؛ ذلك أنَّ الله سبحانه وتعالى يقول ﴿وَاللَّهُ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فُسْقَنَتْهُ إِلَىٰ بَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأَحْيَيْنَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا كَذَلِكَ النُّشُورُ﴾^(١) ومن أجل ذلك جعل الله الحياة والموت. لا بُدَّ أن يكون هناك موت حتى تكتمل عجلة الحياة. فالحياة تدلُّ في الوقت نفسه على وجود آخر، هذا الوجود هو الموت، فكلُّ من الحياة والموت مخلوقان من مخلوقات الله تبقى إلى أجل معلوم، فالحياة هي حياة الإنسان التي يحياها في دنياه، بينما الموت هو حياة أخرى يحياها إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها. إذاً، الكلمات الثلاث لخصت معنى الوجود والعدم، من خلال أداة التشبيه «كأن» والتي كانت واسطة بين الحياة والذكرى لتكتمل حلقة التشبيه. وهنا يبدو سؤال الوجود؛ لأنَّ «الوجود الحقيقي في الذاكرة، من خلالها يمكن أن نرى المستقبل، وأن نستعيد الماضي وفقاً لقوانين خفية ترتب مضمونها وتحكم فيه، حتى الآن لا نعرف بالضبط القوانين التي تستدعي لحظة دون الأخرى»^(٢). وإذا كانت تؤكد هذه الحقيقة، وهي أنَّ الحياة كلها مرحلة يحياها الإنسان، وفي نهايتها يعرف أنَّها أصبحت ذكرى له يحيا عليها، فهي في الوقت نفسه تلح على وجود النقيض وهو الموت أو العدم؛ لذلك فإنَّ قول فؤاد حداد قد ارتبط بوجدان الغيطاني؛ حيث كان على موعد معه في هذا النثر، ذلك أنَّه قد حاول قدر المستطاع جمع شتات ما تنأثر من حياته وما محاه الزمان في هذه الرواية والتي تعتبر من فن كتابة السيرة الذاتية. وهو ما فعله واسيني الأعرج أيضاً في تصدير «طوق الياسمين» لأنَّ من صفات النفس البشرية الحب والعشق، وهو ما عوّل عليه الكاتب في التصدير وما دونه أيضاً في الرواية؛ لذلك نجد في رواية «طوق الياسمين» لواسيني الأعرج تصديرين

(١) سورة فاطر الآية ٩.

(٢) جمال الغيطاني، مخطوطة بعنوان «الذاكرة وجود» الصفحة الأولى ١٩٩٧.

الأول أتى به الكاتب من أفضل الكتب التي كُتبت في الحب والغرام، وهو كتاب «طوق الحمامة في الإلفة والألف» لابن حزم الأندلسي، وهو الملهم لما جادت به قريحة الكاتب في الرواية: «وَلَوْ أَنَّ الدُّنْيَا مَمَرٌ وَمِحْنَةٌ وَكَدَرٌ، وَالْجَنَّةُ دَارُ جَزَاءٍ وَأَمَانٍ مِنَ الْمَكَارِهِ، لَقُلْنَا إِنَّ وَصَلَ الْمَحْبُوبِ هُوَ الصَّفَاءُ الَّذِي لَا كَدَرَ فِيهِ»^(١) وإذا تساءلنا وقلنا: ما علاقة هذا التصدير بالنص الروائي؟ وما وظيفته؟. إِنَّ النَّصَّ الرَّوَائِيَّ الَّذِي صَدَّرَ بِهِ الْكَاتِبُ هَذِهِ الْمَقُولَةَ يُمَثِّلُ جَانِباً مَهْماً فِي حَيَاةِ كُلِّ عَاشِقٍ، وَهُوَ الْأَمْرُ الْمُرْتَبِطُ ارْتِبَاطاً وَثِيقاً بِمَا تَنَاوَلَهُ ابْنُ حَزْمٍ فِي مُؤَلَّفِهِ «طُوقَ الْحَمَامَةِ» فَهُوَ مِنَ الْكُتُبِ الْقِيَمَةِ وَالنَّادِرَةِ الَّتِي تَنَاوَلْتُ مَرَاتِبَ الْحُبِّ وَالْعَشَقِ وَالصَّبَابَةِ وَالْحَنِينَ لَدَى الْمَحْبِينَ، حَيْثُ عَادَ وَاسِينِي الْأَعْرَجُ يَتَذَكَّرُ مَا كَانَ، وَيَدُونُ أَحْدَاثاً مِنْذُ زَمَنِ بَعِيدٍ، تِلْكَ الْأَحْدَاثُ الَّتِي جَعَلَتْهُ يَقُومُ بِكَتَابَتِهَا عَلَى مِدَارِ عَشْرِينَ عَاماً، وَمَا كَانَ لَهُ أَنْ يَقُومَ بِتَدْوِينِ هَذِهِ الْأَحْدَاثِ لَوْلَا أَنَّهُ تَأَثَّرَ تَأَثُّراً كَبِيراً بِتِلْكَ الْفَتَاةِ «مَرِيَمَ» وَبِالتَّالِي فَإِنَّ وَصَلَ الْمَحْبُوبِ هُوَ جَنَّةُ الدُّنْيَا. وَلَكِنْ لِمَاذَا تَقْتَحِمُ الْمَرْأَةُ ذَاتَ الْفَنَاءِ فِي أَثْنَاءِ الْعَمَلِيَةِ الْإِبْدَاعِيَّةِ، حَتَّى قَدْ تَصَبَّحَ فِي النِّهَايَةِ عُنْصُرُهُ الْأَسَاسِي فِي تَكْوِينِ بَنَائِهِ الْفَنِّي؟ وَلِمَاذَا نَرَاهَا مَعِيناً لَا يَنْضَبُ رَوَاؤُهُ لِكُلِّ الْمُبْدَعِينَ عَلَى مَرِّ الْعُصُورِ؟^(٢).

لقد أشار واسيني من خلال هذه الجزئية البسيطة من التصدير إلى ملخص المتن الروائي لهذه الرواية وخلاصة تجربته، بمعنى أَنَّهُ إِذَا كَانَ ابْنُ حَزْمٍ قَدْ أَكَّدَ أَنَّ وَصَلَ الْمَحْبُوبِ هُوَ الصَّفَاءُ الَّذِي لَا كَدَرَ فِيهِ، فَإِنَّ الْكَاتِبَ أَثْبَتَ ذَلِكَ مِنْ خِلَالِ مَحَبَّتِهِ مَرِيَمَ، فَحِينَ يَبْلُغُ الْإِنْسَانُ مَبْتَغَاهُ وَمَا يَتَمَنَاهُ فَهُوَ الصَّفَاءُ وَالنَّقَاءُ بَعِيْنَهُمَا، وَالَّذِي لَا كَدَرَ فِيهِ. وَهَذَا نَلْمَحُ جَزِئَةً بَسِيطَةً عِنْدَ وَاسِينِي، وَهِيَ أَنَّهُ قَدْ نَالَ مِنْهَا مَا تَمَنَاهُ عَلَى الْعَكْسِ مِنْهَا، فَقَدْ أَرَادَتْ مَرِيَمُ الْإِرْتِبَاطَ بِهِ بِالزَّوْاجِ حَتَّى تَنْجِبَ مِنْهُ، إِلَّا أَنَّهُ رَفَضَ ذَلِكَ، وَبِالتَّالِي لَمْ تَنْلِ

(١) واسيني الأعرج طوق الياسمين، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ٢٠٠٦ ص ٧.

(٢) جمال قطب، الملهمات في الفن والتاريخ، مكتبة مصر، القاهرة ص ٤.

مريم ما كانت تصبو إليه، الأمر الذي جعل الكاتب يتحسر على ذلك بعد وفاتها والعودة إلى الكتابة عما كان، ليجد في ذلك عزاءه فيها.

ويصدق على هذا الأمر قول أبي العتاهية:

ما كل ما يتمنى المرء يدركه رب امرئ حفته فيما تمنّاه

والذي أخذ منه المتنبي الشطر الأول قائلاً:

وما كل ما يتمنى المرء يدركه تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن

فوظيفة التصدير الاستهلاكي للجملة أو الجملتين تكمن في ارتباطه بالنص بكامله أو حتى بفصل منه؛ ذلك أن التصدير أو الاقتباس الاستهلاكي كما جاء في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب epigraph هو «اقتباس أو شعار قصير في صدر كتاب أو فصل منه له صلة بموضوعه»^(١) والصلة هنا تكمن في أن هذا التصدير كان قد وجد تلاقياً وجدانياً من خلال التأثير والتأثر؛ حيث وجد فيه الكاتب ضالته التي كان ينشدها، إلا أن ذلك لا ينطبق على كل الناس؛ حيث إن هناك تفاوتاً بين المحبين، فهناك من لا يظهر مشاعره وأحاسيسه، بينما نجد آخر وقد سيطرت عليه المحبوبة بكل أطيافها، فلم يستطع إخفاء ما تمور به نفسه من عاطفة جياشة، والنوع الأخير هو ذلك الذي يستطيع أن يهضم كل ما من شأنه أن يقرّبه من المحبوبة أكثر، وهو الفنان صاحب الحس الرفيف؛ لذلك نجد الكاتب وقد سيطرت عليه مريم، ولم يستطع الفكك منها حتى بعد موتها، بل إن الأيام التي عاشها بعدها تماثل الأيام التي تزوجت فيها غيره، رغبةً منها في الهروب منه، إلا أنّها قد حكمت على نفسها بالعذاب أكثر، الأمر الذي جعلها تعاود مقابلته حتى بعد الزواج من غيره، ومن ثم فإن هذا التصدير يترجمه الواقع من خلال تدوين وكتابة ما كان بين العشاق.

[انظر المقتبسة]

(١) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع سابق ص ٥٦.

Visual conception of the cover

التَّصَوُّرُ البَصَرِيُّ لِلْغِلَافِ هو حُكْمُ الْمُتَلَقِّي عَلَى الْغِلَافِ، أي أَنَّ التَّصَوُّرَ البَصَرِيَّ يُعَدُّ حُكْمًا عَلَى الْغِلَافِ، وَكَيْفَ أَنَّهُ يَتِمَّاشِي مَعَ الْعَمَلِ الَّذِي بَيْنَ يَدَيِ الْقَارِئِ أَمْ لَا، وَلَكِنَّ الْمُلَاحَظَةَ عَلَى مَعْظَمِ الْأَغْلَفَةِ أَنَّ النَّاحِيَةَ التَّجَارِيَّةَ تَغْلِبُ، خَاصَّةً عَلَى الْعَمَلِ الْمَطْبُوعِ فِي مِطَابَعٍ لَمْ يَسْمَعْ عَنْهَا الْمُتَقَفُّ شَيْئًا، وَتَصْبَحُ تِلْكَ الرَّسْمَةُ مِنْ أَجْلِ لَفْتِ الْإِنْتِبَاهِ فَقَطْ، دُونَ أَنْ تَرْتَبِطَ بِالْعَمَلِ إِلَّا مِنْ خِلَالِ جُزْءٍ بَسِيطٍ، بِمَعْنَى أَنَّ الْغِلَافَ إِذَا كَانَ بِهِ نِسْبَةٌ ٥٪ مَعْبَرَةً عَنِ الْعَمَلِ فَإِنَّ الْبَاقِي ٩٥٪ بَعِيدٌ كُلُّ الْبَعْدِ عَنِ الْعَمَلِ، وَهَذَا تَحْكُمُ دَوْرُ النِّشْرِ فِي وَضْعِ تَصَوُّرٍ خَاصٍ بِهَا، شَرْطُ أَنْ يَكُونَ تِجَارِيًّا يُسَاعِدُ عَلَى بَيْعِ الْعَمَلِ، وَهَذَا مَا يُؤَسِّفُ لَهُ، عَلَى الرَّغْمِ مِنْ أَنَّهُ لَيْسَ عَيْبًا أَنْ تَكُونَ هُنَاكَ رَسْمَةٌ تَلْفَتْ الْأَنْظَارَ، وَلَكِنَّ الْعَيْبَ أَنْ تَكُونَ بَعِيدَةً عَنِ الْمَضْمُونِ، الَّذِي نَبْحَثُ عَنْهُ فِي الْأَغْلَفَةِ، وَقَدْ فَضَّلْتُ ذَلِكَ فِي مُصْطَلَحِ الْغِلَافِ.

[انظر الأيقونة الغلافية]

التَّضَارِيسُ النَّصِّيَّةُ Reliefs textuel. Textual topography

التَّضَارِيسُ النَّصِّيَّةُ تِلْكَ الْمُرْتَفَعَاتُ وَالشُّهُولُ وَالْهَضَابُ فِي النَّصِّ، وَمَا النَّصُّ فِي مَجْمَلِهِ إِلَّا مَجْمُوعَةٌ مِنَ الْمُرْتَفَعَاتِ وَالْمُنْحَدَرَاتِ الَّتِي تَوَثَّرُ بِالسَّلْبِ أَوِ الْإِيجَابِ عَلَى حَرَكَهِ وَتَفَاعُلِهِ، كَمَا الْحَالُ فِي الْأَرْضِ بِالضَّبْطِ، وَمَا يُقَالُ عَنِ النَّصِّ الْأَدْبِيِّ الْكِتَابِيِّ يُقَالُ أَيْضًا عَلَى رَسْمَةِ اللَّوْحَةِ، وَعَلَى الْمَثَالِ، أَوِ النَّحَاتِ. وَتَجَدُّرُ الْإِشَارَةِ أَوَّلًا إِلَى أَنَّ «التَّضَارِيسَ النَّصِّيَّةَ»، أَوْ «جُولِيوجِيَا النَّصِّ» سَتَصْبِحَانِ مَعًا طَرِيقًا لِتَقْدِيمِ الشُّعُوبِ، وَهُوَ مَا سَنَرَاهُ فِي نِهَايَةِ الْحَدِيثِ عَنِ الْمُصْطَلَحِ حِينَ نَرْتَقِي بِالْفِكْرَةِ قَلِيلًا. أَمَّا إِذَا تَنَاوَلْنَا تَضَارِيسَ النَّصِّ، فَإِنَّهَا تِلْكَ الَّتِي نَرَاهَا بَارِزَةً فِيهِ، بِمَعْنَى أَنَّ الْمَكَانَ فِي النَّصِّ إِذَا عَلَا صَوْتُهُ وَكَانَ بَطْلًا فَهُوَ مِمَّا يُمَيِّزُ النَّصَّ وَأَصْبَحَ مِنْ مُرْتَفَعَاتِهِ الَّتِي يَجِبُ أَنْ أَقْرَأَ النَّصَّ مِنْ خِلَالِهِ بِحُكْمِ أَنَّهُ

عَتَبَةُ نَصِيَّةٌ، وكذا الأمرُ في الزَّمانِ، وقد تكون المرتفعاتُ في النَّصِّ، أي الظاهرة للعيان، شيئاً معنوياً كما هو الحال في الألم مثلاً الذي نراه في أعمال كثيرة، كما هو الحال في السَّيرة الذاتية وغيرها، وقد يكون البؤسُ والشَّقَاءُ أو الفَرَحُ، وهنا تظهر مقدرة الكاتبِ في التَّعْيِيرِ عن تلك الأمور المعنوية، بحسب ما يسير عليه في عمله الأدبي؛ فنرى مثلاً في قصيدة «تضاريس الفقد» للشاعر حُسَيْن علي مُحَمَّد وهو شاعرٌ من جيل السَّبعينيات، قد تناولَ التَّضَارِيسَ المحزنة المملوءة بالآلام، ذلك أنَّه تناولَ تَضَارِيسَ الأُحْزَانِ التي ارتفعت في حياة العَرَبِ بعد نكْصَةِ ٦٧، وهنا نرى أنَّ التَّضَارِيسَ التي يتغيها تضاريس معنوية، ولم يكتفِ بذلك بل يَسْتَدْعِي لنا ذلك الباحثُ عن الحُرِّيَّةِ «عنترة بن شداد» حين جعل هناك عنواناً آخر للقصيدة هو «خمسة مقاطع من ملحمة عنترة» وحين استخدم الرمز للحديث عن تلك التَّجربة كانَ من أجل إزكاء روح التَّجربة التي تملكته، وإذا كانت تلك القصيدة قد بدأها بثلاثة مناظير واقعية «صباحاً - نهراً - مساءً» فهو يجسد تضاريس الحياة منذ الطفولة وحتى النهاية؛ مثلاً في المَسَاءِ وهذا المشهد يصوِّر كل معالم الانتهاء، وأشواق البَحْثِ عن الجذور، ومن المفارقات اللغوية المخادعة أنَّ الشاعر يتجول في تضاريس فقد، ولكنه يجسد نفسيته وحالته الشَّعرية ويدين واقعه، في محاولة لإزالة كابوس الفقد، وحين يجعل هذه التَّضَارِيسَ مضافةً إلى الفقد، فهو يصوِّر حُلماً مفزِعاً يخشى تحقيقه، أو واقعاً صادمًا لا يتوقع زواله^(١)، يقول الشاعرُ:

كانت «عبله» في غبش الصباح تطاردني

تتمنى لو تغلبني

تحلم.. أن تبصر نخلاً يثمر في الأرض القفر

كانت في الصمت الوداع..

تسقينني سهدي

بغناء حلو يتقطر فيه العطر

(١) د. صابر عبدالدايم، تضاريس الفقد وتشكيل جذور الانتهاء، مجلة لها، أدب وفن، ٦ أبريل ٢٠٠٥.

وفي إكمالها لتلك المقاطع الخمسة التي عبّر من خلالها عن عنتره القديم الذي يستدعيه في عصرنا الحاضر، للأخذ بشأَر المظلومين الذين أحتلت أراضيهم نراه يبرهن على سبب ذلك بما آلت إليه الأمور؛ حيث «يتجولّ الشاعر في هذه التّضاريس مع محبوبته «عبله» التي تجاوزت بعدها التّاريخي، وتحولت إلى رمزٍ لكلّ جميلٍ فقدناه، وما زلنا نبحثُ عنه في سراديب الرّؤى، ومدار الانكسارات، وصدّعات الهزائم، هذا الرمز تتصدّرُ بؤرته التّأويلية دلالة «الوطن» وإشعاعات الحرية، وأشواق العودة إلى عصر الفروسية وشموخ القوة»^(١) ونتساءل هل عنتره العصري سيحقق لعبلة ما تريد وما يريد؟ كي يستخرج شهادة ميلاده وحرّيته في ظل تلك الانتكاسات المتوالية لأمة العرب، أعتقد أنّ عنتره سيعودُ «بخفي حنين»، كما عبّر عنه شاعر في العقد الثّاني من الألفية الثالثة مصطفى الجزار. من هنا فإنّ تضاريس النّصّ عتبةٌ من عتبات النّصّ المهمة، والتي من خلالها أستطيع أن أثبت المرتفع في النّصّ من المنخفض من خلال تلك الشّعريّة. وإذا اعتبرنا أن الخريطة نصّ، فإنّ الخرائط الطّبوغرافية تبينُ الأبعاد الثلاثة للنقطة التي تظهر عليها من ناحية أنها توضح تضاريس سطح الأرض، أي المرتفعات والمنخفضات، وتأثير ذلك على الأرض والمناخ، وهو مدخل رئيسي لدراسة جغرافية المكان؛ لذلك فإن كلّ لونٍ مُستخدَم في الخرائط الطّبوغرافية، له دلالة المهمّة التي تبين المنخفض من المرتفع؛ فاللون الأسود يختصّ بما أدخله الإنسان واستحدثه من مبانٍ وجسورٍ، واللون الأحمر وهو خاص بالطّرق والمجمعات والقرى المهمة، والأزرق للتعبير عن المسطّحات المائية، والأخضر لتمثيل مناطق العشب والنبات، واللون البني يختصّ بالتمثيل لمظاهر التّضاريس بواسطة منحنيات، فضلاً عن تمثله للصخور والمنخفضات، من هنا فإنّ التّضاريس الجغرافية تعتبر الأساس في دراسات عديدة تتناول جغرافيا المكان، وعتبةٌ من عتباته.

بل أكاد أرتقي بالفكرة نفسها وهي فكرة عتبة «التّضاريس النّصيّة» أو «جيوولوجيا النّصّ» لتصبح طريقاً لتقدّم الشّعوب، من خلال النّهوض

(١) المرجع السابق نفسه.

بالعلوم كافة، في الطب والهندسة والأدب والفن والنحت والرسم والموسيقى...، بل أكاد أجزم أننا لو تتبعنا هذه الفكرة جيداً وطبقناها؛ لارتقينا بأنفسنا وكتابتنا وبلادنا من الشرق إلى الغرب، والسؤال كيف تكون التضاريس النصّية طريقاً للنهضة والتقدم؟ وكيف تكون طريقاً للارتقاء بالنفس أولاً والغير ثانياً؟ إنَّ البحث في جيولوجيا النصّ، ومعرفة تطور النصّ عبر فترات متباعدة عند عدد كبير من الكتاب يصبح طريقاً للوصول إلى نظرية في العلم نفسه مستخدمين البليوجرافيا التحليلية للتأكيد على تاريخية الأعمال؟، وحتى تكون النتائج سليمة. فإذا ما تأكد لنا عن طريق التضاريس النصّية أولاً، والبليوجرافيا ثانياً أثر تلك الأعمال، ومدى تطورها وفائدتها، فإنّه حتماً تصبح طريقاً للنهضة، ومن هنا، ولكي نعمل هذه النظرية إذا جاز التعبير، فإنّه يجب تتبع أعمال الكتاب عبر فترات مختلفة ليتضح منها تطور كتاباتهم وكيفية صعود الأسلوب واللغة والإبداع، إذا ما كنا نبحث في الأدب، وهل هناك انحناءات فيها أي هل هناك في تاريخ إبداعه هبوطٌ وصعود في الأسلوب والكتابة، وهذا ما يؤكّد أهمية تنقية وغربلة الكتاب ومعرفة الإبداع الحقيقي في أعمالهم، وهنا نضع الكتاب تحت هذا المجهر الحقيقي، وأن نكون لهم بالمرصاد، حتى يرتقوا بأنفسهم، فإذا كانت هناك تضاريس أي انحناءات وارتفاعات وانخفاضات، وهناك جيولوجيا حقيقية في النصّ أي البحث في التطور عبر سنوات الإبداع، فإنَّ الكتاب والأدباء الكبار أو الذين لا نعرف عنهم شيئاً نستطيع أن نطبق عليهم فكرة التضاريس النصّية، لنعرف حقيقة إبداعاتهم، هل أثّرت في الناس والجمهور أم لا؟. وذلك بعد أن نقوم بعملية مسح شامل لكل إبداعاتهم مستخدمين البليوجرافيا، ليس ذلك فحسب، بل ومعرفة عدد الأبحاث العلمية التي أثّرت بالفعل، وكان لها صدًى كبيرٌ، وقد يكون للمؤلف أعمالٌ كثيرة، ولكنّ هناك عملاً بعينه كان له أثره الواضح في الآخرين، فهذا العمل بمفرده يقاس عليه درجة النبوغ، والتي من المفترض أن نقدرها بعشر درجات، وما يُقال في النّقد والأدب عن تلك الأعمال، يقال في أي مجال آخر؛ في التنمية البشرية، في الاقتصاد، في السياسة، بشرط أن نعمل جزئية التضاريس النصّية، أي نقيس إبداع الفنّان أو الكاتب أو الباحث عبر

مراحل حياته السابقة؛ لنرى هل أبدع بالفعل أم لا؟ ومقياس الإبداع هنا له شروطه أهمها هل استفاد الناس والعالم منه أم لا؟. إن تضاريس النص ترتبط بتقدم الشعوب، دعونا من كتابة التقارير، التي لا تنفع، بل الأعمال بالكفاءة الفعلية، وبمقدار إفادة الآخرين، بمعنى هل كان لمنجزه العلمي أثر أم لا؟ فالعلم منذ البدء، وحتى الآن ما هو إلا خدمة للإنسان. وإذا كانت التضاريس الجغرافية تعبّر عن موقع الأرض من خلال الارتفاع والانحدار، كما أنّها تعبّر عن البعد الرأسى والأفقى لسطح الأرض، وكيف أنّها تؤثر على موقع المياه وفق الارتفاع والانحدار، فهو الأمر نفسه في الإبداع بصورة شتى؛ في الفن والأدب والموسيقى والنحت والتصوير والتمثيل، وكل ما يندرج تحت باب الإبداع فهو يحيا وفق تضاريس خاصة بذلك الإبداع، يرتقي بالنفس أحيانا وينحدر بها أحيانا أخرى، وما بين الارتفاع والانحدار يبدو الفن الحقيقي.

ليست جيولوجيا النص أو التضاريس النصية فقط عتبتين نصيتين للدخول إلى عالم النص بل إنّهما كفيلتان بأن تكونا سببين في تقدّم الشعوب كما قلت.. كيف ذلك؟ إنّ المتبّع لحركة فعل النص بالضبط كالمُتبع لحركة فعل الحياة، وإذا ما طبقنا ما رصدناه عن هاتين العتبتين؛ لتأكد لنا أنّهما من الأهمية بمكان، فنأخذ مثلاً حقبة من حقب الزمان ونرصد حركة الإبداع ونأخذ الإبداع النقدي مثلاً، على اعتبار أنّه مجال دراساتنا، ونتعرف على أفضل الكتاب عبر قرنين من الزمان، وهو القرن العشرون، ونأخذ هذا الكاتب؛ لتتعرّف أفضل إبداعاته التي أفادت الناس؛ بمعنى نقوم بعملية تحليل للكتاب مستخدمين البيولوجيا التحليلية، كما قلّت ثم نستخدم الأمر نفسه مع أعمالهم، التي أثّرت في العالم والناس، وحين نقوم بعملية فحص لأعمال المبدعين بالتأكد سنجد كثيرين في القرن الماضي أثّروا الحركة الثقافية والإبداعية، ولكن نحاول غربلة هؤلاء المبدعين لنصل إلى شخصية بعينها، كان لها الأثر الكبير، في الإبداع الحقيقي في بلد من البلدان، وأعلم أنّ الأمر ليس نزهة، بل عمل شاق جداً ومرهق، في أن تتقي من مبدعي القرن الماضي الذين عاشوا فيه جلّ حياتهم شخصية واحدة أو عدداً من الشخصيات تصبح هي الأفضل في عالم النقد أو الفن أو الأدب أو أي إبداع آخر، ولكنني سأكتفي على الحركة النقدية دون

الإبداعية، ويمكن لأيِّ باحثٍ أو دارسٍ آخر أن ينتقي ما يتماشى مع تخصصه؛ ليجث هو الآخر عن المبدع الحقيقي في المجال الذي يتتوي البحث فيه، وعلينا أن نكون قد بدأنا في هذا الطريق بعيداً عن الجوائز التي بلا شك تتعرض للتأثيرات الداخلية والخارجية لكل بلد من البلدان، ولعلِّي بذلك أكون قد طرحتُ الفكرة، والتي هي موضوعُ كتابي القادم الذي أبحثُ فيه عن الإبداع الحقيقي عند شُعْبٍ من الشُّعُوبِ؛ لأصل إلى أفضل مبدع حقيقي في عالم النُّقد الأدبي «مجال تخصصي» وأصل من خلال الدِّراسة أيضاً إلى أفضل مبدع في القرن العشرين...، وبالتالي وباستخدام التقنيات التي أشرت إليها من استخدام للحَصْرِ البليوَجرافي للنُّقاد والأدباء، ومن خلال استخدام التَّضاريس النَّصِّيَّة لديهم وباستخدام الأثر الذي نشأ عن تلك الإبداعات، سأصل بإذن الله إلى أفضل من أبدع في النقد والأدب في القرن العشرين، سواء أكان ناقداً بعينه أو مجموعة من النقاد، كان لهم الأثر في عملية النقد الحقيقية، فحتماً هناك شخصٌ أو عدد معين أفضل من الآخرين، وفي الوقت نفسه أعلم علم اليقين أن هذا الاختيار سيتم بناءً على أسسٍ علميةٍ دقيقة، بعد أن أقوم بوضع الآليات التي نقيس من خلالها الحركة الإبداعية أولاً؛ لأصل إلى أفضل مبدع، ونبحث في أعمال هذا المبدع أو ذلك النُّقد عن أفضل عمل ونطرحه. ورؤيتي في هذا الأمر مبنيةٌ على أسسٍ علميةٍ أقرحها من تلقاء نفسي تكون كفيلةً في البحث الجيد للأعمال، وهذه الرؤية ليست إلزامية للآخرين حتى يقبلونها أو يعارضونها، بل هي وجهة نظر بُنيت على أساس معرفي سليم، إن جاز التعبير، فليأخذ بها من يشاء ويعزف عنها من يشاء، لأنني أحكِّم فيها الأمانة العلمية والضمير الأدبي والنقدي، فحين نقوم بعمل غريبةٍ وفترة للنقاد الحقيقيين في القرن الماضي، فهناك مراحل لذلك، قد بدأ بوجود عشرين ناقداً كان لهم أثرٌ عظيمٌ في عالم النُّقد وإثراء الحركة النَّقدية وهذه هي المرحلة الأولى، ثم تأتي المرحلة الثانية والتي يقل فيها العدد ليصل مثلاً إلى عشرة نقاد أو كتاب، ثم المرحلة الثالثة نرصد فيها خمسة نقاد أثروا في الحركة من أولئك العشرة، ثم تأتي المرحلة الرابعة لنختار اثنين أو ثلاثة من أولئك الخمسة طبقاً لما أعددها في هذا الشأن والحكم علينا في هذا الشأن هو

الضمير النقدي، لأننا نبحث عن القيمة الفعلية في الإبداع متسلحين بالبحث في الشعرية عند هؤلاء، وحين نصل إلى هؤلاء المبدعين من النقاد والكتّاب يجب على الدولة أن تكرمهم من خلال أسرته، ليتعرف الناس مكانتهم التي أفادت الإنسانية من جهدهم وعلمهم، فطبقاً لما وصلنا إليه من عمل، فإننا نبحت فيه عن القيمة الحقيقية التي بلا شك ستأخذ بيد البلاد إلى النهوض وسيعلم الجميع أن هناك من يرقب العملية الإبداعية وكذا النقدية، لكي ينهضوا من كبوتهم، ويدعوا أكثر وأكثر، ومن هنا تكون فكرة التضاريس النصية أو جيولوجيا النص طريقاً لتقدم الشعوب.

[انظر جيولوجيا النص - البليوجرافيا]

التَّضْمِينُ Connotation.connotation

التَّضْمِينُ السَّرْدِيُّ إدخال حكاية بداخل حكاية أخرى، أو موقف بداخل موقف أكبر وقد عبّر الأدب العربي عن ذلك من خلال قصص «ألف ليلة وليلة». وكذلك نرى التضمين في «أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من بيت، أو من آية، أو معنى مجرداً من كلام، أو مثلاً سائراً أو جملة مفيدة أو فقرة من حكمة»^(١)، وكذلك الأمر تضمين الحكايات داخل حكايات قصص «كليلة ودمنة» لابن المقفع، وهو أيضاً من عتبات النصوص، لأننا إذا رأينا نصاً بداخل نص أكبر فقد ضمنه هذا النص الأكبر، وله دليله على ذلك بأن هذا النص الأصغر قد يرتبط بالنص الأكبر من قريب أو بعيد فهذه «قصة الفيلة ورسول الأرانب» متضمنة حكاية «أصل العداوة» في باب «البوم والغربان».. وحين أرسل الملك الرُّسُلَ لطلب الماء فأخبره الرُّسُلُ بأنهم وجدوا عين ماء في مكان كذا «فتوجه الملك بأصحابه إلى تلك العين ليشرب منها هو وفيله»^(٢) إلى هنا القصة متماشية مع الوضع السابق للقصة الأم، ولكن بعد

١ عبدالله بن أبي الإصبع، تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وإعجاز القرآن، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية القاهرة ١٩٦٣ ص ١٤٠.

٢ بيدبا الفيلسوف الهندي، كليلة ودمنة، ترجمه إلى العربية في صدر الدولة العباسية عبدالله بن المقفع، هيئة قصور الثقافة، القاهرة ٢٠١٤ ص ٢٠٧.

ذلك نرى يبدأ يدخل في قصة أخرى تماماً، وهي القصة المتضمنة للقصة الأم، وهي قصة الأرناب يقول: «وكانت العين في أرض الأرناب؛ فوطئن الأرناب في أحجارهن، فأهلكن منهن كثيراً. فاجتمعت الأرناب إلى ملكها فقلن له: قد علمت ما أصابنا من الفيلة، فقال: ليحضر منكم كل ذي رأي رأيه، فتقدمت أرنب من الأرناب يقال لها فيروز. وكان الملك يعرفها بحسن الرأي والأدب»^(١). وفي النهاية كانت الأرناب رسولاً للفيلة، وكانت حكيمة في تصرفاتها وبحيلتها جاء معها رئيس الفيلة إلى عين الماء، فرأى القمر فيه فمد خرطومته وشرب، ولكنه ارتعد بعد أن رأى القمر في الماء يهتز وخشي على نفسه، وعاهد الأرناب ألا يعود إلى هذه العين مرة أخرى.. لذلك فقد ذكر لطيف زيتوني في معجمه عن التضمين السردى «التضمين السردى هو إقحام حكاية داخل حكاية أخرى»^(٢) وقد برهن على ذلك أيضاً بذكر بعض النماذج للحكايات المتداخلة، ولكن لكي يكون التضمين السردى عبثاً من عبثات النصوص يجب أن يعمل وظيفته فإما أن يأتي به الكاتب للتدليل على ما يقول في الجزئية نفسها، وقد لا يرتبط بالعمل الرئيسي، أو أن يأتي به الكاتب للترويح عن المتلقي وتختلف «وظيفة التضمين السردى باختلاف حاجة السارد. فقد تكون وظيفة تفسيرية غايتها كشف الأسباب التي تقف خلف سلوك الشخصيات أو خلف الحوادث»^(٣). ويجب النظر إلى ذلك جيداً، فدراسة القصة القصيرة أو القصة التضمينية الموجودة داخل العمل ومعرفة الشعرية فيها أصبح أمراً حتمياً خاصة في ظل الاهتمام بعبثات النصوص.

وحديثاً نرى تضمين الرواية العربية حكايات داخل السرد السردى أو الحكى في أعمال الكتّاب نحو الكاتب العراقي محمود جاسم النجار في روايته «القلب البديل» وهي ما ضمنتها كتابي «الألم في الرواية العربية»، حيث نرى

(١) المرجع السابق ص ٢٠٨.

(٢) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق ص ٥٧.

(٣) المرجع السابق ص ٥٧.

النَّسَقَ التَّضْمِينِي عبارةً عن مجموعة من القصص التي يحتاجها السَّردُ، وهي قصص داخل العمل الرئيس أو داخل الرواية، وتعتبر نسقاً قد تم تضمينه وهو من معمارية الرواية. وتُعتبرُ عتبة من عتبات النَّصِّ، والرواية تحوي العديد من هذا النَّسَقِ التَّضْمِينِي، وجميع تلك القِصَصِ نَصَحٌ أَنْ تكونَ قِصَصاً قَصِيرَةً، ولنا في قِصَّةِ الرَّجُلِ المُسنِّ وزوجته، اللذين خرجا للتنزه على البَحْرِ لقضاء وقتٍ طيبٍ الدليل على ذلك، ولكنَّ الرَّجُلَ سَمِعَ صرخةً مدوياًةً خَرَجَتْ من الكاتبِ وأهةً فيها بكاءٌ مريزٌ «أتذكر كيف انبرت أهة فجأة مدوياًة خرجت من جوفي المكظوم بوجه البحر، أخذت الغربة وعذابات الأهل بذلك الوطن الجريح منحى آخر بمسير حياتي... كانت صرخةً مدوياًةً، وهي صرخةُ المظلوم المفجوع بوطنه وقومه ونفسه، أيقظتها تلك السَّكِينَةُ والأمانُ لهذه الجزيرة الآمنة، ذلك الأمانُ الذي فقدناه في بلادنا، ومدننا بسبب الظلم والجهل وعنجهيات العقولِ المُتسلِّطَةِ على شعبنا»^(١). والكاتبُ بذلك قد بدأ بالمشكلة أي بالتَّأزيم، وهي طريقةٌ من طرقِ السَّردِ الخاصَّةِ بالقصة القصيرة، كأنَّه يصدِّرُ الحدثَ في البدء، ثم يكشفُ لنا النَّقابَ عن الحل فيما بعد، حيث إن بلادنا العربية مليئةٌ بالتَّسلُّطِ، على الرَّغمِ مِنْ أنَّه يقصد العراق وما حل به من ظلم وقهر طبقاً لتلك العنجهية الكذَّابة التي عاشها نظامٌ لم يَضَعْ يوماً أهمية لهذا الشَّعبِ، الذي نرفت ثرواته بسبب تلك الحماقات التي كانت تُرتكَّبُ بسبب أو بغير سبب، والكاتبُ يئنُّ من وطأة الظُّلم والقهر الذي عاشه العراق وما زال يعيشه.

ومن القصص الأخرى التضمينية قصته مع كاترينا، تلك الفتاة الرقاقة التي قابلها على باخرة التنزه في بحر إيجة، حيث حاول أن يقضي هناك يوماً في مركز المدينة التي تحتضن الشَّوَّاح من بلدان العالم كافة، ويذكر الكاتب كيف كان بمفرده في عزلته الدائمة التي اعتادها في حين يرى الجميع في أنسٍ مع بعضهم «كأنَّ الله كَتَبَ عليَّ الوحدة قدراً والسَّفر بلا رفيق أنيس، يجعل المرء حبيس الذكر والشُّرود والكآبة القسرية، لكن وحدتي من نمط آخر كانت

(١) محمود جاسم النجار، القلب البديل، دار كنوز للنشر والتوزيع الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠١٥ ص ٣٨.

وما زالت رفيقي الدائم أمتع بها وأرتاح وينتشي بها ضميري وعقلي بعد ذلك الخذلان المتعاقب والألام التي سببها لي المقربون، والتي حملتها وتحملتها ولا أستطيع البوح بها لأيا شخص إلا ذلك الصديق الذي ظلت تبحث عنه الرُّوح طويلاً ليكونَ توأمها»^(١). تلك كانت حالة الكاتب ومدى شروده مع نفسه، حين يتذكر آلامه وآهاته وقلبه الموحج، فيستحضر توأم روحه الذي سيهب له الحياة، في وقت كان في تنزه مع جموع السُّواح، لم يخرج منه من تلك الحالة الكثيرة إلا كاترينا» جلستُ إلى جانبي بعدما أدت لي التَّحية ومدت يدها للمصافحة وعرفتني باسمها، شعرت بموسيقى من خلال نغمات وتقاطع اسمها وأجمله إنها كاترينا»^(٢). لقد أخرجته تلك الفتاة من حالتي اليأس والبؤس اللتين يحيا فيهما، وتنعم معها بلذيق العيش لأيام، ولكن حين تدخلت أختها تانيا في حياتهما العابرة أفسدت عليهما كل شيء، وبدأت الغيرة تدب في أوصال كاترينا، وهو لم يقتنع بداخله إلا بكاترينا، ولم يعشق أو يحب إلا تلك الفتاة التي جعلت لحظاته التي عاشها معها من أجل لحظات حياته، إلا إنَّ أنانية تانيا جعلتها تجبره برومانسيتهما على معاشرتها، وهو ما ندم من أجله كثيراً وعلمت أختها بذلك» مع الأسف كانت تانيا متعجرفة لحد بعيد وفتاة عنيدة وحاقدة بداخلها، كأى فتاة سادية تحب أن تتمتع بأذى الآخرين. لقد قتلت علاقتي الجميلة بكاترينا بدم بارد غير مبالية بأي شيء، وبهذا قطعت علاقتي للأبد بكاترينا، تلك الفتاة الهولندية اليونانية، تلك الإنسانة الرائعة وصاحبة القلب الجميل التي أحبتني، صاحبة العينين الزرقاوين والذكريات الرومانسية الرائعة وصاحبة اليخت الذي نشأت عليه علاقتنا» ص ٦٨. ومن القصص التضمينية للعمل قصة الممرضة الزنجية، التي زادت من ألمه فكانت تنهره دائماً، وهو في رقدته في المستشفى بعد إجراء عملية زرع القلب، وعلى الرغم أن الممرضات كنَّ بالفعل - وهذا دورهن - ملائكة رحمة على المريض، إلا تلك الممرضة التي كانت تشعره بالقهر دائماً، وهذه القصة بمفردها تعتبر

(١) محمود جاسم النجار، القلب البديل، دار كنوز للنشر والتوزيع الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠١٥ ص ٤٥.

(٢) القلب البديل ٤٨.

قصة قصيرة مثل القصص القصيرة الباقية التي ضمنتها العمل «لكن الأيام الأخيرة كانت أياماً عصيبة مع الأسف؛ حيث كانت تأتيني ممرضة كأنها شيطانٌ بعينه، يشعرني وجودها في أغلب الأحيان وكأني أعيشُ في جهنم، لم أصدق نفسي إلى حد الآن أن لها وجوداً حقيقياً بمثل ذلك القسم الحساس جداً وتلك المستشفى الراقية بكل شيء بكوادرها وأبنيتها وعلومها وتقنياتها وإنسانيتها» ص ١٤٠. وكان تعامل الممرضة معه مثل تعاملها مع سجان، وهو ما زاد من ألمه، خاصة أنه لا حيلة له، فلم يستطع رد ما تقوله، لأنه تحت رحمتها في أيامه التي قضاها بعد العملية، بل وشعر أكثر بنوع من القهر والذلّ لا شيء إلا لسوء معاملة تلك الممرضة له «كانت تتعامل معي بقسوة سجّانٍ وبإهمال رهيب، حتى وصلت بها الوقاحة ببعض الأحيان أن تنهرني وتعنفني وكأني ممدّدٌ ومربوطٌ بأسلاكٍ تعذيبٍ بمعتقل، كنت أعاني جداً من تصرفاتها المقيتة تلك، كنت أتألم لتصرفاتها في الوقت الذي كنت فيه قليل الحيلة ولم أكن أستطيع الردّ عليها أو حتى التحدّث والتعبير عن ذلك ولم يكن باستطاعتي تحريك أعضاء جسمي»^(١). ويعلل الكاتب ما رآه منها بقوله «وكأنّها حانقة على الفرصة التي منحني الله إياها، وهي إنقاذ حياتي وحيازتي قلباً بديلاً أو من الممكن أن يكون نابعاً من قدوم الجاليات المسلمة إلى هولندا، نحن الجيل الجديد الذي قدم بعد أعوام التّسعينات ومشاركتها في الوطن البديل «هولندا» وإقامتنا فيه وحصولنا على جنسيته»^(٢). ومن هنا فقد عبّر الكاتب عمّا وجده من ألم حتى بعد إجراء تلك العملية الدقيقة من قبل تلك الممرضة التي من أصول أفريقية، وكان تعليله فيه نوعٌ من الصّواب؛ لأنّها وكما أبان في العمل تكره الجاليات المسلمة التي تنعم بالعيش في الغرب بصفة عامة، ولكنّه لم يجد إلا التسليم، لها وعدم التّعصّب معها، ولم ينقذه منها إلا انتقاله إلى قسم آخر ومكان آخر كانت فيه راحته بعد عذابه وألمه.

(١) القلب البديل ١٤١.

(٢) القلب البديل ١٤١.

ونرى كذلك من أهم القصص التضمينية ما ذكره عن حياته الخاصة منذ نعومة أظفاره، فلم يعيش الطفولة الحقيقية بكبيرة أقرانه، بل أراد والده أن يعلمه صنعة أو حرفة مثل بقية إخوته الستة وكان دوره أن تعلم صنعة «الموبيليا» وصناعة الخشب وقد عمل بها زمناً في طفولته منذ المرحلة الابتدائية والإعدادية ثم الثانوية، على الرغم من أن عائلته لم تكن في حاجة إلى العمل منذ صغره، ولكنه كان هدفاً لدى الوالد أن يشبّ أبناءه وهم قادرون على مواجهة تكاليف الحياة وصعوباتها، أي أراد الوالد أن يغرس فيهم الرجولة من خلال العمل، لأنّ العمل هو ما تتحقق فيه ذات الإنسان، ولكنّ الكاتب يعيبُ هذا الصنيع، لأنّه كان ينظر إلى أقرانه منذ الصّغر وهم يتنعمون ويعيشون طفولتهم الحقيقية «كنا نعمل بمثابة لنيل النّجاح بدراستنا، ونعمل برغم صغر سننا، نعين أهلنا ونحاول المساهمة بالقدر المستطاع لنخفف عن كاهلهم، مما يعانون من مشقة أعمالهم لتوفير معيشتنا وحاجياتنا، كنا نحب ونعشق ونحلم بأن نكون رجالاً معتمدين على أنفسنا، لنستطيع تحقيق كل ما نتمناه بقوادم أيامنا» ص ١٥٤. وعن عمله الذي خلق فيه الرجولة وكيفية مواجهة الحياة يقول: «كنا نصنع الأثاث لغرف الاستقبال والبيوت البغدادية المفتوحة باحاتها وأسقفها وتزين واجهاتها الشناشيل وكنا نتغزل أحياناً باختيار الألواح البيضاء وطبقات الألواح الفاير المكسوة بقشرة خشب الصاج وأنواع الخشب الأخرى» ص ١٣٦.. من هنا يجدر بنا أن نجعل القِصص التّضمينية في العمل من عتبات ذلك العمل.

التّعاليات النّصية Transtextualite . Transtextuality

التّعاليات النّصية أو التّعاليات النّصية مجموعة من المصطلحات في العمل الأدبي، تتعالى فيما بينها لتصل إلى نصوص أخرى من أجل محاورتها، تلك المصطلحات لها أثرها في النّصوص، وتعدّ جميعها من العتبات النّصية ذات الأهمية الكبرى. تتمثل تلك التّعاليات في التّناس والمُناس، والميتانص والنص اللاحق ومعمارية النّص، والتّعاليات النصية تتجاوز معمار النّص، فقد اعتبر

جيرار جينت موضوع البويطيقا هو «معمار النَّصِّ» سنة ١٩٧٩ لكنّه في سنة ١٩٨٢ يرى أنّه عدل هذا الموضوع، ولم يبق معمار النَّصِّ ar chitexte أو معماريته، بما أنّها مجموعة المقولات العامة أو المتعالية، أي أنماط الخطابات، وأنواع التلفظات والأنواع الأدبية، التي نجدها في كلّ نصّ على حدة.. إنّ الموضوع الجديد هو التعاليات النَّصِّيَّة transtextualité أو التعالي النَّصِّي للنصّ، ومعناه «كل ما يجعل نصّاً يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني، وهكذا، فالتعالي النَّصِّي يتجاوزُ إذن معمار النَّصِّ»^(١). والمعمار عند عبدالرحمن بوعلي، قد حصره في ثلاث دوائر؛ البناء الدائري، البناء الجدلي، البناء المنقطع أو المفكك، وهو يدور في فلك الزّمن، أي أنّه جعل الزمن بمفرده يصنع المعمار^(٢) على الرّغم من ذلك فإنّ حامد طاهر قد أرجع المعمار عند مارسيل بروسست إلى عنصري الزّمان والمكان، فضلاً عن الذاكرة^(٣). ومن ذلك كلّ يتضح أنّ المعمار جزءٌ من التعالي النَّصِّي الكبير، وجميعها عتبات نصّية، وقد تناول جيرار جينت الأنواع الخمسة التي تدخل ضمن عتبات النَّصِّ تمثلت في: التّناص وهو ملاحظة القارئ لعلاقات ما بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة. التّوازي النَّصي، أو النَّصّ الموازي؛ ويشمل العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، الديباجة، التذييلات، التنبهات، التّصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي أسفل الصفحات، الهوامش في آخر العمل، العبارة التوجيهية، الزخرفة. البيان، الرّسم، الغلاف، وبعض الملاحق والمخطوطات. النصية الواصفة، وهي علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصّاً بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به أو استدعائه. النَّصّيّة المتفرعة وهي كل علاقة تجمع نصّاً ما (متفرع) بنصّ أصلي. النَّصّيّة الجامعة، وهذا النوع أكثر غُموضاً مما سبق، وهو الذي يرتبط بعلاقة بكهائم مع النَّصّ الموازي مثل

(١) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، المغرب / ٢٠٠١ ص ٩٦.

(٢) عبدالرحمن بوعلي، مجلة علامات في النقد، السعودية المجلد التاسع الجزء ٣٣ ص ٨٩.

(٣) حامد طاهر، مجلة فصول العدد الثاني ١٩٨٢ ص ١٨٥.

العنوان أو غيره؛ بحيث لا تتقاطع إلا مع إشارة واحدة من إشارات ذلك النصّ الموازي» (١). وإذا كان جيران جينت قد جعل التناسّ بما هو ملاحظة القارئ للعلاقة بين نصين أحدهما سابق عن الآخر، فإن التناسّ والمناسّ والميتانص والنص اللاحق بما هي متعاليات نصية هي في الوقت نفسه عتبات نصّية ندلف إلى النصّ من خلالها، بل إنّ الدخول إلى عالم نصين سبق أحدهما الآخر هو في حد ذاته إضاءة للنصّ السابق واللاحق، كما هو الحال في عتبات النص الأخرى، لذلك نقول إنّ هذه المتعاليات النصّية أصبحت في الوقت الحاضر من الأهمية بمكان، فهي ضمن الدراسات الحديثة التي تهتم بأيديولوجيات النصّ، وتعمل حراكاً مفصلياً فيه بسبب تلك التفاعلات الحادثة داخلياً وخارجياً، وما النصّية الواصفة بين نصّ ونصّ وكذا النصّية المتفرعة إلا عتبات نصّية مثلها في التفاعل مثل العنوان والإهداء والحواشي، ذلك أنّ هناك حراكاً بين النصّ نفسه وتلك العتبات، وعليه تصبح التعاليات النصية جميعها ضمن عتبات النصّ التي يجب أن ينظر إليها بجديّة، للبحث في الشعرية لديها من خلال العلاقات الرابطة بين النصوص بما أنّها أدوات للرّبط بينها وإضاءة حقيقة لتلك النصوص.

[انظر الاستشهاد أو المناسّ - التناسّ - الكتابة]

التعليقُ Commentaire. Comment

التعليقُ هو إضافة عباراتٍ حول موضوع معين؛ سواء أكانت بالسلب أم بالإيجاب، وهو إيضاح للكلام؛ فالتعليقُ قد لا يسبقه كلامٌ على الموضوع نفسه بينما التعقيبُ يسبقه كلامٌ، فيأتي شخصٌ ويُعقبُ على الكلام السابق؛ حيث إنّ التعقيب هو استدراكٌ للكلام بالتقرير والإثبات أو النفي للكلام السابق، ويتداخل التعليق مع التعقيب، وكل تعقيب يصح أن يكون تعليقاً بينما التعليق لا يصح أن يكون تعقيباً، والتعليق على الكلام «تعقبه بنقد أو

(١) المختار حسني، من التناسّ إلى الأطراس، مجلة علامات في النقد، السعودية، الجزء ٢٥ المجلد ١٧، ١٩٩٧، ص ١٧٨.

بيان أو تكميل أو تصحيح أو استنباط (المعجم الوسيط). وقد يُقصدُ بالتعليق gloss التفسير الطويل أو القصير لما ورد في النصّ منسوباً إلى مؤلف النصّ أو إلى غيره^(١). وقد جعل أبو هلال العسكري التعليقَ والإدماج نوعين من ألوان البديع كما جعلهما أيضاً عبد الله بن أبي الإصبع كذلك فقد « تكلم عنهما تحت اسم «المضاعفة» وعَرَّفها بقوله: «أن يتضمن الكلامَ معنيين؛ معنى مصرّحاً به ومعنى كالمشار إليه» ومثّل لها من القرآن الكريم بقوله تعالى: «ومنهم من يستمعون إليك أفأنت تُسمعُ الصمّ ولو كانوا لا يعقلون، ومنهم من ينظر إليك أفأنت تهدي العمي ولو كانوا لا يبصرون» فالمعنى المصرّح به هو أنه لا يُسمع من صمّ عن الكلم ولا يهدي من عمي عن الآيات، والمعنى المشار إليه هو تفضيل السمع على البصر، لأنه سبحانه قرن الصمّ بقدان العقل، والعمي بقدان النظر فقط^(٢). ويقصد أيضاً بالتعليق أن يعلق القارئ أو الكاتب على مقالة في الصحيفة أو يعلق الصحفي على ما يأتي له من أخبار في موضوع بعينه كما نراه في «بريد الجمعة» في صحيفة «الأهرام» المصرية، مثلاً، فنرى تحت عنوان «الشيء الحلو» حيث يعلق بريد الأهرام على ذلك الرجل الذي كانت زوجته مريضة بالشك في كل ما يقوم به، فإن قام بحلق ذقنه فأكيد سوف يقابل إنسانة أخرى خارج المنزل، ولو لمع حذاءه فإن الأمر نفسه يلقاه منها، فلم يجد بُدّاً من أن ينجذب إلى فتاة أخرى كانت ممرضة معه في المستشفى الذي يعمل فيه وأراد من بريد الجمعة أن يرد عليه، ماذا يفعل؟ وكانت بداية الرد أو التعليق على ما قاله كالآتي: «لقد حاولت أن تبرر انجذابك إلى الممرضة التي تعمل معك بحالة الاضطراب التي تشهدها حياتك مع زوجتك، وفاتك أنك ارتبطت بزوجتك الحالية وأنت تعلم كثرة شكوكها من قبل الزواج وإنجاب الأولاد... والحقيقة أن الرجل العاقل يزن الأمور ويدرس القرارات قبل اتخاذها ويفحص تبعات تصرفاته عليه وعلى من حوله، وأعتقد أنك لو أعدت النظر في الموقف برمته سوف تراجع عن

(١) مجدي المهندس، كامل المهندس، معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ١٩٨٤، ص ١١٢.

(٢) المرجع السابق ص ١١٢.

هذه الخطوة»^(١) وكان ذلك تعليقاً على الخطاب الوارد إلى بريد الجمعة، وهو عتبة على النص المرسل إليه، لأننا عرفنا من هذا التعليق المقصود من تلك الرسالة المرسلة ليقوم البريد بالتعليق عليها. ويأتي التعليق بمعنى الزيادة والتأكيد «وهو أن يأتي المتكلم بمعنى في غرض من أغراض الشعر، ثم يعلّق به معنى آخر من ذلك الغرض يقتضي معنى من معاني ذلك الفن، كمن يروم مدحاً لإنسان بالكرم فيعلق بالكرم شيئاً يدل على الشجاعة [...] ومن مליح التعليق قول المتنبي في صفة الليل:

أَقْلَبَ فِيهِ أَجْفَانِي كَأَنِّي أَعُدُّ بِهِ عَلَى الدَّهْرِ الذُّنُوبَا

فإنه علّق فن عتاب الزمن بفن الغزل اللازم من فن الوصف بواسطة أداة التشبيه فعلق الافتنان بالتشبيه»^(٢)

التكرار Repetition. Répétition

التَّكَرَّارُ إعادة إيراد اللفظة مرة أخرى، سواء أكانت الكلمة نفسها أم من حَقْلِهَا، وتأتي مكررة في بيتٍ من الشعر أو جملة نثرية، والتكرار دائماً للتأكيد على شيء بداخل الكاتب، وقد يكون التكرار في أسلوب بأكمله، والتكرار من عَتَبَاتِ النَّصِّ؛ لأنّه يميز كاتباً عن كاتب آخر، قد يكون التكرار فيه ضعف، وأنّه لا يُعطي الكلام قوة، وقد يكون العكس كما هو الحال عند الشّاعِرِ علي بن الجهم الذي اشتهر بالتّوليد أي توليد الكلمات والإتيان بها في صوَرٍ شتى، ويصبح التكرار مفتاحاً لدراسة الديوان، ولم يكن التكرار في ذلك يؤدي إلى ضعف، بل إنّ التَّكَرَّارَ عند علي بن الجهم كان من أجل تقوية الكلام، يقول الشّاعِرُ مكرراً كلمة حُبِسَتْ في معرض حديثه عن حبس المتوكل له:

قَالَتْ حُبِسَتْ فَقُلْتُ لَيْسَ بِضَائِرٍ حَبْسِي وَأَيُّ مُهَنْدٍ لَا يُغْمَدُ

(١) جريدة الأهرام، السنة ١٤٢ - العدد ٤٧٨٣٥ في تاريخ ٢٤ / ١١ / ٢٠١٧ الصفحة رقم ١٤.

(٢) عبدالله بن أبي الإصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وإعجاز القرآن، ص ٤٤٥.

وَالشَّاعِرُ عَلِيُّ بْنُ الْجَهْمِ قَدْ اتَّسَمَ بِالتَّكْرَارِ فِي شِعْرِهِ، فَأَصْبَحَ التَّكْرَارُ عِلَامَةً مُؤَكِّدَةً وَعَتَبَةً نَصِيَّةً نَدْخُلُ مِنْ خِلَالِهَا إِلَى دِرَاسَتِهِ، وَقَدْ قَمْتُ بِالْفِعْلِ بِدِرَاسَتِهِ مِنْ قَبْلِ وَتَأَكَّدْتُ بِأَنَّ التَّكْرَارَ عِنْدَهُ لَمْ يَقِفْ عِنْدَ تَكَرُّرِ الْكَلِمَةِ فَحَسَبَ، بَلْ كَانَ لَدَيْهِ تَكَرُّارٌ فِي أَسَالِيبِ الشَّرْطِ وَتَكَرُّارٌ فِي الْجُمْلِ، أَيْ أَنَّ التَّكْرَارَ هُوَ بَابٌ مَفْتُوحٌ لَدَى الشَّاعِرِ يُمْكِنُ لِأَيِّ نَاقِدٍ أَنْ يَدْلِفَ مِنْهُ لِيَتَعَرَّفَ أَكْثَرَ عَلَى كِتَابَاتِهِ وَأَشْعَارِهِ، وَتَرْتَبِطُ الْعَتَبَاتُ مِنْ هُنَا بِعِلْمِ الْأُسْلُوبِ^(١)

وَإِذَا تَكَرَّرَتِ الْكَلِمَةُ فِي الْبَيْتِ الشَّعْرِيِّ، أَيْ كَانَ مَوْقِعُهَا الْإِعْرَابِي، فَاعِلًا كَانَتْ أَمْ مَفْعُولًا، صِفَةٌ كَانَتْ أَمْ حَالًا، فَإِنَّ التَّكْرَارَ لَا بُدَّ وَأَنْ يَكُونَ خَاضِعًا لِضَرُورَةٍ مِنَ الضَّرُورَاتِ، سَوَاءً أَكَانَتْ لِتَوْلِيدِ صُورَةٍ مِنَ الصُّوَرِ أَمْ لِإِخْرَاجِ مَشْهَدٍ دِرَامِي يَشَاهِدُهُ الْمُتَلَقِّي، أَمْ لَشَيْءٍ آخَرَ تَقْتَضِيهِ تِلْكَ الضَّرُورَةُ «فَالْحَدِيثُ عَنْ دَوْرِ الْكَلِمَةِ لَا يَعْنِي فَصْلُهَا عَنْ سِيَاقِهَا الشَّعْرِيِّ، دَاخِلُ الصُّورَةِ أَوْ دَاخِلُ الْقَصِيدَةِ، لِأَنَّ الدَّلَالََةَ الشَّعْرِيَّةَ تَنْتُجُ مِنَ الْعِلَاقَةِ الْقَائِمَةِ بَيْنَ الْكَلِمَاتِ وَمَا بَعْدَهَا؛ حَيْثُ يَتَحَدَّدُ مَجَالُ دَلَالَتِهَا فِي سِيَاقِهَا بِالنِّسْبَةِ لِمَا قَبْلُهَا وَمَا بَعْدَهَا، وَلَا بُدَّ أَنْ يَعْتَمِدَ التَّكْرَارُ الْإِهْتِمَامَ بِمَا بَعْدَ الْكَلِمَةِ الْمُتَكَرِّرَةِ حَتَّى لَا تَصِيحَ بِمَجْرَدِ حَشْوٍ»^(٢). فَالْعِلَاقَةُ الْقَائِمَةُ بَيْنَ تِلْكَ الْكَلِمَاتِ هِيَ صِنَاعَةٌ يَقُومُ بِهَا الشَّاعِرُ مِثْلُهُ فِي ذَلِكَ مِثْلُ النَّجَّارِ الَّذِي يَجِيدُ اسْتِخْدَامَ أَدَوَاتِهِ، وَالتَّكْرَارُ مَهَارَةٌ لِمَنْ أَجَادَهَا؛ لِأَنَّ الشَّاعِرَ إِذَا كَرَّرَ تَحَتَّمَ عَلَيْهِ أَنْ يَعْكِسَ أَهْمِيَّةَ مَا يَقُومُ بِتَكَرُّارِهِ، حَتَّى يَكُونَ هُنَاكَ نَوْعٌ مِنَ الْإِثْرَاءِ فِي الْعِلَاقَاتِ بَيْنَ الْكَلِمَاتِ وَمَا يَنْتُجُ عَنْهَا مِنْ صُورٍ وَدَلَالَاتٍ؛ ذَلِكَ أَنَّ التَّكْرَارَ هُوَ أَنْ «يَأْتِيَ الْمُتَكَلِّمُ بِلَفْظٍ ثُمَّ يَعِيدُهُ بِعَيْنِهِ؛ سَوَاءً كَانَ اللَّفْظُ مُتَّفِقًا بِالْمَعْنَى أَمْ مُخْتَلَفًا أَمْ يَأْتِيَ بِمَعْنَى ثُمَّ يَعِيدُهُ وَهَذَا مِنْ شَرْطِهِ اتِّفَاقِ الْمَعْنَى الْأَوَّلِ وَالثَّانِي فَإِنَّ كَانَ مُتَّحِدًا الْأَلْفَاظَ وَالْمَعَانِي فَالْفَائِدَةُ فِي إِثْبَاتِهِ تَأْكِيدُ ذَلِكَ الْأَمْرَ وَتَقْرِيرُهُ فِي النَّفْسِ، وَكَذَلِكَ إِذَا كَانَ الْمَعْنَى مُتَّحِدًا وَإِنْ كَانَ اللَّفْظَانِ مُتَّفَقَيْنِ وَالْمَعْنَى مُخْتَلَفًا فَالْفَائِدَةُ فِي الْإِثْبَانِ بِهِ الدَّلَالَةُ عَلَى الْمَعْنَيْنِ الْمُخْتَلَفَيْنِ»^(٣)

(١) يمكن الرجوع في ذلك إلى كتابي «الصورة الفنية عند علي بن الجهم، دراسة تدويقية تحليلية، دار محمود للنشر والتوزيع القاهرة ٢٠٠٦.

(٢) د. مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، ط ٢، دار المعارف، ١٩٩٥ ص ٢٥.

(٣) د. أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى ٢٠٠١ ص ١٧٣.

وأحياناً يكرر ابن الجهم كلماتٍ للاستِعَارَةِ والتَّشْبِيهِ، فقد كرر كلمة العشق في الشَّطْرِ الثَّانِي للبيت الثَّانِي بعد أن ذكر اسم الفاعل منها عاشق، فهو عاشق ولهان ومتيم مثلما يعشق الملك الواصل الخليفة والدفاع عن الديار، كما نجد التناسق اللفظي بين الفائق والواصل يقول^(١):

بِالله يا ذات الجمال الفائق لا تصرمي جبل المحبِّ الوامل
الله يعلم إنني لك عاشق عشق الخلافَةِ للإمام الواصل

وفي قصيدة أخرى يمدح فيها المتوكل نراه يكرر اللفظة عن طريق المصدر بعد أن يذكر الفعل آتياً بصورة جميلة كأثر لذلك التَّكَرَّارِ، ولتخدم تَكَرَّاره ليصبح التكرارُ ترشيحاً لها وتوقعه حصول الصُّورة، فقد أحكم الشيبُ عقد الخطام في البيت الذي كرر فيه لفظة متقدماً باعتبارها مصدراً بعد أن أتى بفعلها وهو قدم، ويكرر الحرفَ والأسلوب أيضاً في البيت الثالث وهو أسلوب قصر؛ حيث قصر عطاء الدهر على الشيء اليسير والعرف لا يسترد إلا باعتبارُه غنيمة مأخوذة قهراً في الحروب فتكرار الحرف شكّل لديه صورة، فالإنسان هو الذي يعطي وقد يبخل على الآخر؛ إلا إنَّ الله قد قَسَمَ الأرزاق على عباده، وأعطى كل ذي حق حقه ولم يخس منه شيئاً يقول ابن الجهم:

وجر خطاماً أحكم الشيب عقده وقدم رجلاً لم تجد متقدماً
وأنكر إغفال العيون مكانه وقد كن من أشياعه حيث يمما
هو الدهر لا يعطيك إلا تعلية ولا يسترد العرف إلا تغنيا^(٢)

يكرر أيضاً ابن الجهم أسلوب الشَّرْط، وكان لأسلوب الشرط عند علي ابن الجهم دورٌ بارز في إبراز المعنى الذي يحول بخاطره، وقد ذكر ابن جني أن علياً بن الجهم كان من الشعراء المولّدين وهم ممن كان يستشهد بشعرهم في المعاني، حيث يقول «المولدون يستشهد بهم في المعاني كما يستشهد بالقدماء

(١) علي بن الجهم، تحقيق خليل مردم، الطبعة الثانية، دار الآفاق ١٩٨٢ ص ١٧.

(٢) الديوان ص ١٨.

في الألفاظ»^(١). إِنَّ التَّكْرَارَ عند علي بن الجهم، وإنْ كَانَ ظَاهِرَةً غَرِيبَةً؛ فَهُوَ فِي الْوَقْتِ نَفْسِهِ مِنَ الْأَهْمِيَّةِ بِمَكَانٍ؛ لِأَنَّهُ يُولَدُ الْمَعَانِي وَيَسْتَحْدِثُهَا، فَلَمْ نَجِدْ قَصِيدَةً مِنَ الْقَصَائِدِ إِلَّا وَكَانَ التَّكْرَارُ سَيِّدَهَا، فَتَكَرَّرَ قَدْ يَكُونُ فِي الْكَلِمَةِ الْوَاحِدَةِ، آتِيًا بِمَصْدَرِ الْفِعْلِ أَوْ بِمَفْعُولٍ لِلْفِعْلِ أَوْ تَكَرَّرَ لِلْفِعْلِ أَوْ لِلْمَصْدَرِ، وَهَذَا مَا يُسَمَّى بِالتَّوْلِيدِ، وَلَمْ يَقِفْ الْأَمْرُ عِنْدَ هَذَا الْحَدِّ، بَلْ تَخَطَّاهُ لِيَشْمَلَ التَّكْرَارَ فِي الْأَسْلُوبِ وَخَاصَّةً أَسْلُوبَ الشَّرْطِ كَمَا كَانَ الْحَالُ عِنْدَ زَهِيرِ بْنِ أَبِي سَلْمَى. وَتَكَرَّرَ أَسْلُوبُ الشَّرْطِ قَدْ سَاعَدَ عَلَى إِظْهَارِ صُورِهِ وَتَخِيلَاتِهِ، وَأَضْفَى عَلَيْهَا مَنَحَى خَاصًّا مِنْ مَنَاحِي الْأَسْلُوبِ، وَتَحْوِيلَ الْأَمْرِ مِنَ الْمَادِي الْمَحْسُوسِ إِلَى الْمَعْنَوِيِّ الشَّافِ، وَإِظْهَارَهُ بِمَظْهَرٍ يَسْعِدُ النَّفْسَ فِي تَقْبَلِهِ، وَهُوَ فِي تَكَرَّرِ أَسَالِيهِهِ أَرَادَ أَنْ يَكُونَ وَاعِظًا وَحَكِيمًا وَهُوَ مَا رَأَيْنَاهُ فِي صُورِهِ وَأَخِيلَتِهِ. فَفِي قَصِيدَةٍ يَمْدَحُ فِيهَا الْمُتَوَكِّلَ نَرَاهُ يَأْتِي فِي مُتَصَفِّهَا بِأَبْيَاتٍ جَمِيلَةٍ غَلَبَ عَلَيْهَا تَكَرَّرُ أَسْلُوبِ الشَّرْطِ الْمَحَلِّيِّ بِالْصُّورِ وَالْأَخِيلَةِ، فَالرَّأْيُ يَشْتَدُّ حِينَمَا تَضْعَفُ الْأَعْضَاءُ، وَعَلَى سَبِيلِ الْاسْتِعَارَةِ يَجْعَلُ الْحَادِثَاتِ إِذَا مَا قَوْمَتِ الْمَرَّةَ فَإِنَّهُ يَقْوَى عَلَيْهَا وَيُظَلُّ هَكَذَا وَنَجِدُ كَذَلِكَ تَكَرَّرًا لِلْكَلِمَةِ عَنْ طَرِيقِ الْفِعْلِ فِي قَوْلِهِ قَوْمَتَهُ .. تَقُومَا يَقُولُ:

وَمَنْ ضَعُفَتْ أَعْضَاؤُهُ اشْتَدَّ رَأْيُهُ وَمَنْ قَوْمَتَهُ الْحَادِثَاتُ تَقُومَا

وَقَدْ أَعْلَمْنَا أَنَّ إِرَادَةَ السُّلْطَانِ فَوْقَ إِرَادَةِ الْجَمِيعِ، وَيَأْتِي بِالْاسْتِعَارَةِ لِيَبْرَرَ تَكَرَّرَ أَسْلُوبِ الشَّرْطِ فِي الْبَيْتِ يَقُولُ:

إِذَا رَفَعَ السُّلْطَانُ قَوْمًا تَرَفَعُوا وَإِنْ هَدَمَ السُّلْطَانُ مَجْدًا تَهْدَمَا

وَتَكَرَّرَ لِأَسْلُوبِ الشَّرْطِ مِنْ خِلَالِ الْقَصْرِ أَوْ الْحَصْرِ فِي بَيْتٍ مِنَ الْأَبْيَاتِ لِيُؤَكِّدَ أَنَّ الْعِلْمَ يَبْدَأُ بِالْعَلَمِ مِنْذُ الصَّغَرِ، فَالْفَرْعُ لَمْ يَطُلْ إِلَّا بِأَصْلِهِ، أَيْ أَنَّ لَهُ جَذْرًا فَتَشْبِيهِ فَرْعِ الشَّجَرِ حِينَمَا يَطُولُ نَاتِجٌ عَنْ أَصْلِهِ الْمُتَعَمِّقِ فِي الْأَرْضِ عَنْ

(١) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الرابعة، دار الجيل بيروت لبنان ١٩٧٢ ص ٢٣٦.

(٢) الديوان ص ٢٠.

(٣) الديوان ص ٢٠.

طريق الجذر بالعلم الذي لا بد له منه منذ البداية من خلال التعلم والحرص عليه، وفي هذا التكرار نجده يظهر لنا هذه الصورة ومن ثم فإن التكرار عنده لإظهار منحى خاصاً لصورة خاصة:

ولم أرَ قَرَعاً طال إلا بأصله ولم أرَ بدء العلم إلا لتعلماً^(١)

وفي تكراره لأسلوب الشرط في موضع آخر نجد تكراراً آخر داخلي للكلمات معاً، فمن يجاور القدم العيي يصبح مثله متقدماً غيباً، ويبدأ البيت بجعل الأيام وكأَنَّها رحي الحَرْب بينها وبين الإنسان فيصارعها، ذاكرةً أَنَّهُ مَنْ قَارَعَ الأيام أي تحدى الصَّعاب وسار سيراً جميلاً حتى يصل إلى هدفه فقد أوفر عقله، ومن جاور قليل العقل أو العيي أصبح مثله يقول:

وَمَنْ قَارَعَ الأيام أَوْفَرَ لَبِّهِ ومن جاور القدم العيي تقدماً^(٢)

ويرسل لنا حكمة تناولتها الأجيال منذ القدم، فمن يطلب الجود والمعروف من لئيم أو خائن أو أي شخص آخر لم يكن بداخله معروف أو لم يكن أهلاً للمعروف أضاع عمره وأطال عذابه وأطال التندم يقول:

ومن طلب المعروف من غير أهله أطال عناءً أو أطال تندماً^(٣)

وهناك مجموعة من الأبيات استخدم فيها أسلوب الشرط مكرراً أدواته وفحواه من ناحية العظة، حيث نرى أول تلك الأبيات وقد اشتملت على أَنَّهُ يستحق الزيادة من شكر العرف كما يستحق الشكر من كان منعماً، وثانيها كرر الأسلوب بمن، ليرسم لنا استعارتين في الشرط والجواب؛ حيث إِنَّهُ من سامح الأيام يرضي حياته فالأولى السَّماح لشيء معنوي والثاني الرضى لشيء معنوي والأيام والحياة ينحصران في الزمن الذي عايشه وتعايش معه، وفي آخر الأبيات يستخدم الأداة نفسها من، معللاً أَن من نافس الأجباب والإخوان سيقل صديقه، ولم يكن ذلك فحسب، بل إنه من لام عاشقاً من العشاق في

(١) الديوان ص ٢٠.

(٢) الديوان ص ٢٠.

(٣) الديوان ص ٢٠.

حبه وفي هواه كان هو الملام على ذلك، لأن العشق والغرام لا يدركه إلا من عايشه وأحس بوجوده وشغفه، يقول ابن الجهم :

ومن شكر العرف استحق زيادة كما يستحق الشكر من كان منعماً
ومن سامح الأيام يرض حياته ومن منّ بالمعروف عاد مذمماً
ومن نafs الإخوان قلّ صديقه ومن لام صبا في الهوى كان ألوماً^(١)

لذلك كله فإن السمة المميزة لأسلوب أي كاتب من الكتاب سواء أكان تكراراً أم تفاعلاً نصياً أم غيرهما تصبح عتبة من عتبات النصوص، لأن من خلالها يمكن الولوج إلى النصّ بحكم أنّها مفتاح من مفاتيح العمل، وهذا ما نلاحظه عند الكثيرين من الكتاب، بل إنَّ هناك كتاباً تتميز كتاباتهم بالجنوح ناحية الفلسفة، وبالتالي فإنَّ دراسة الفلسفة في هذا العمل هي عتبة كبرى للنصّ، وإذا كانت السَّمة الغالبة على النصّ هي الشكوى فإنَّ شكوى الزَّمان لديه أصبحت عتبة من عتبات النُّصوص كما هو الحال عند الشريف الرضي مثلاً.

وقد احتفى الدكتور أحمد زكي بدوي في معجمه بظاهرة التَّكرار، فهناك التكرار التوكيدي epizeuxis والذي يعني « تكرار الكلمة أو العبارة للتقوية أو التوكيد. مثال ذلك قول الجبرية:

ألقاه في البحر مكتوناً وقال له إياك إياك أن تبتل بالماء

وتكرار الصدارة أو العبارة الأولى في أبيات أو جمل متتالية لغرض بلاغي، مثال ذلك الحديث الشريف: «من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليكرم ضيفه، ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليحسن إلى جاره، ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليقل خيراً أو ليصمت»^(٢). وتكرار الصوت كما في قول امرئ القيس

مكر مفر مقبل مدبر معاً كجلمود صخر حطه السيل من عل

(١) الديوان ص ٢٠.

(٢) د. أحمد زكي بدوي، معجم المصطلحات العربية، مرجع مذكور ص ١١٨.

وقد أضاف الدكتور زكي المهندس التكرار مع الزيادة incremental repetition «مصطلح صكه العالم الأمريكي فرنسيس جومير Francis B. Gummere في كتابه «الأغنية الشعبية»... ويعني بالتكرار مع الزيادة تتابع المقطوعات الشعرية مع تكرار يكاد يكون شاملاً للكلمات فيها، غير أن بعض الكلمات يتغير تغيراً يؤدي إلى تطوير في أحداث القصّة المروية أو المنشدة»^(١). وتناول أيضاً التكرار المغاير antanaciasis وهو تكرار الكلمة أو العبارة بمعنى مختلف كما كان الحال عند علي بن الجهم وغيره من الشعراء ويأتي الدكتور زكي بهذا الشاهد في معجمه:

قُلْتُ « نَقُلْتُ » إذ أثبت مراراً قال « نَقُلْتُ » كاهلي بالأبيادي

وينتهي بالتكرار عند تكرار النهاية epistrophe « وهو أن تنتهي عدة جمل أو عبارات بنفس الكلمة أو العبارة وذلك بقصد التقرير في نفس السامع، مثال ذلك قوله تعالى «فبأي آلاء ربكما تكذبان» في ختام الآيات من سورة الرحمن»^(٢) وهذا مثال بسيط على تكرار النهاية ويصح بمفرده أن يكون دراسة عظيمة للماجستير أو الدكتوراه من خلال دراسة عتبة من عتبات النص في القرآن الكريم، أو الشعر العربي، وفق شعرية تلك العتبة النصية.

التلخيص أو الملخص Résumés. Abstracts

الملخص عادة ما نراه في نهايات الرسائل العلمية، وهو ملخص لما دُون في العمل، فهل يُعتبر الملخص أو التلخيص من عتبات النص؟ في حالة الرسائل العلمية يُعتبر بالفعل من عتبات هذا النص، الذي كتبه الباحث وأتعب نفسه فيه، لأنه بمثابة الإضاءة المُصَغَّرة للعمل، فمن خلاله يمكن للمتلقي فهم ومعرفة معظم جوانب العمل وفصوله وأهم النقاط الواردة فيه، ونرى هذا الملخص بصورة أخرى في الأعمال الأدبية، مثل الرواية حين نرى عبارة

(١) المرجع السابق ص ١١٨.

(٢) المرجع السابق ص ١١٨.

الحاتمة، فمنها نعي ونعرف نهاية الأمر، وبالتالي فإنها الخلاصة من العمل، وليس معنى ذلك أن الحاتمة هي الملخص، بل إن الحاتمة قد لا تحتوي على كل أركان العمل كما هو الحال في الملخص، وقد أشار الدكتور أحمد زكي بدوي في معجمه إلى الملخص وبالترجمة نفسها Résumés. Abstracts ولكنه أطلق عليه المستخلصات، وهي ملخصات للوثائق التي تمت عليها عملية الاستخلاص، وتشمل في مضمونها تلخيصاً لما كتب في موضوع معين، يمكن الباحث من مسaire التقدم العلمي^(١). وأشار الدكتور أحمد إلى أن هناك نوعين من المستخلصات «مستخلصات إعلامية» [..] ومستخلصات دلالية أو وصفية، ويكتفي فيها بتقديم وصف موجز للمادة العلمية الأصلية مجال الاستخلاص متضمنة البيانات البليوجرافية الخاصة بها، مع شرح موجز لمحتويات المادة^(٢). هذا عن الملخص الذي يقابله مصطلح Abstracts باللغة الإنجليزية، و Résumés باللغة الفرنسية، بينما هناك ملخص سردي يختص بالسرعة في السرد، وهو المقابل بالإنجليزية والفرنسية summary. Sommaire وغالباً ما نراه في نهاية مشهد وبداية مشهد جديد، وهو ما كان في السابق قبل أن يظهر التشظي في العمل، ونراه أيضاً في الروايات الحديثة. ففي رواية «ستغيات» تقول الكاتبة في نهاية مشهد ملخصة بذلك ما كان قد حدث من رؤية ذلك المنظر المخيف «بسرعة فتح «أناتولي» الباب ودفعه سريعاً.. وجد نفسه وسط الظلام الدامس.. مدّ يده إلى مفتاح الثور.. ضغطه، غمر النور الحجرة.. اتسعت عينا الأب في دهشة وارتياح! إذ إنه وجد نفسه أمام مشهد مربع.. مربع إلى أقصى حد^(٣). وهذا ملخص لمشهد درامي دموي اعتادت الكاتبة على مثله في هذه الرواية، فقد أخذت الكاتبة من الأحداث الجانبية طريقاً آخر لتعبر من خلاله إلى تلك الآثار الباقية على وجود دماء، حيث عبّت الرواية من أولها إلى آخرها بالموت والقتل ثم العودة من الموت

(١) د. أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، دار

الكتاب المصري، القاهرة ١٩٩٠ ص ١١.

(٢) د. أحمد زكي بدوي، المرجع السابق ص ١١، ١٢.

(٣) منال عبد الحميد، ستغيات، دار غراب للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، القاهرة ٢٠١٧ ص ١٤٤.

والقتل إلى الحياة مرة أخرى؛ لنعايش واقعاً ميتافيزيقياً تحاول من خلاله رؤية العالم على حقيقته، فالظلم الذي وقع على مايكل كانت نهايته وخيمة، فقد مات مايكل بسبب عنف ماريّا حين حبسته ولم ترحمه؛ لتفاجأ عند فتح الباب بموته، ثم يعود إلى الحياة بعد فترة، ليتنقم من ماريّا، تلك الأخت التي لم تبك عليه مطلقاً، ولم تبد أي دهشة أو استغراب حين مات مايكل وكأنّها تريد أن تقول لنا إنّ المظلوم لو أعطي فرصة أخرى للعودة لانتقم ممن ظلمه، وهكذا فعل مايكل بأخته ماريّا، فقد أحدث بها تشققات في جسدها لتنضح بالدماء من كل جانب من جوانب جسمها ليصاب الأهل بالذعر مما حدث لها، وهكذا تظل الكاتبة في سردها مع وضعها في الاعتبار أنّ هذا السرد يكمن وراءه هدفٌ عظيمٌ، هو كيف ترى هي العالم من خلال ذلك الظلم الواقع على بعض البشر، وكيف السبيل للخلاص منه، فليس هناك مخلصٌ إلا الرب الذي بيده تخلص الناس من الظلم الذي وقع عليهم ويقيم العدل بين الناس. وقد كانت الرواية شارحةً للكلمة الأولى أو العنوان «ستيغماتا» وجرأةً مُحسَّبٌ لها، بتناولها ما يمسُّ عقيدة الآخر أياً كان ذلك الآخر، ولكنها لم تتناول تلك العقيدة بما يسوؤها، بل تناولت ما يميز تلك العقيدة بصفة بعينها أو ما يقارب ذلك من طرح لمعنى «ستيغماتا» والتي تعني ظهور علامات وندوب وجروح تُشبه جروح وندوب السيد المسيح عليه السلام حين صلبوه «طبقاً للعقيدة المسيحية»، وحاولت أن تقرأ تلك الجزئية من خلال رؤيتها للعالم مع إسقاطات ذكية على الواقع المعيش. لقد عايشتنا الكاتبة في ملخصاتٍ عديدةٍ في نهاية تلك المشاهد، وهذه الملخصات ما هي إلا حصر المشهد في عبارة أو اثنتين أو على الأكثر فقرة من الفقرات. وقد أشار لطيف زيتوني إلى ذلك قائلاً عن الملخص في السرد، والذي يعتبر عتبةً من عتبات النصوص: «إحدى سرعات السرد؛ وهو متغير الحركة، بينما السرعات الأخرى محددة مبدئياً، لهذا يستخدمه السرد بكثير من المرونة لكل سرعة تتراوح بين المشهد والحذف»^(١). ويندرج الملخص أيضاً ضمن

(١) د. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق ص ١٥٩.

المقاطع السردية الاستراتيجية في العمل الروائي؛ بحيث يعتبر الكاتب في حالة معاشة للماضي، سواء أكان هذا الماضي المتعلق بالمشاهد السابقة أو الماضي المتعلق بالذاكرة « وتجدُر الإشارة إلى أن معظم المقاطع الاستراتيجية، خصوصاً الاستراتيجية التام، تنتمي إلى هذه السرعة السردية. وقد أشار بنتلي P. Bentley إلى العلاقة الوظيفية بين الملخص والاسترجاع فقال: «إنَّ إحدى أهم وظائف الملخص وأكثرها شيوعاً العرض السريع لفترة من الماضي. فبعد أن يثير القاصُّ اهتمامنا بشخصياته من خلال عرض المشاهد، يعود إلى الوراء ليعطينا لمحةً موجزةً عن ماضيها أي ملخصاً استرجاعياً عن حياتها»^(١). وهذا أيضاً نراه كثيراً في أعمال الكاتب جمال الغيطاني يقول في «دنا فتدلى»: «صحيح أن وجودنا في حيز متحركٍ حاض ودافع، لكن عند بلوغ تلك النقطة تمهلت، كنتُ راغباً في أن أحيطَ بقبسٍ من أحوالها وأخبارها، صحيح أنَّها في جملتها وصلت عندي، ليس لظرف انفرادنا ولكن عندها شيء خفي لا يبين، أحدث داخلني موجبات وأصداء»^(٢) تلك الموجبات والأصداء هي الماضي الذي يتذكره أو الاسترجاع، وهو ما يعتبر ملخصاً لما قام بسرده في سابق الحديث.

التلميحات Allusions. Hints

التلميح مصدرٌ لَمَح، وحين يقال كان تلميحه واضحاً، أي أنه لَمَح دون أن يُصرِّح وهي براءة من الكاتب وإشارة تنبيهية لشيء ما في إلهام المتلقي أو السامع شيئاً دون أن يُصرِّح به، وهو ما نراه في كُتُب الأقدمين مثل الجاحظ في «البيان والتبيين» وكتاب «الحيوان»، ويظهر أكثر في الشعر، حين يلمح الشاعر إلى مقصده دون أن يصرِّح.. وقد تساءل الدكتور زكي مبارك على صفحات مجلة الرسالة تحت عنوان «هل يصحُّ للكاتب أن يفِرَّ من التصريح إلى التلميح؟»، وكتب حول ذلك المعنى تحت عنوان «أسرار وأسرار»: «^(٣) في

(١) د. لطيف زيتوني، المرجع السابق ص ١٥٩.

(٢) جمال الغيطاني، دفاتر التدوين، دنا فتدلى، دار الشروق، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٢٠٨.

(٣) مجلة الرسالة ٢٧ / ٧ / ١٩٤٢.

الحوار الذي دار بين الأستاذ محمود البشيش وابنه النجيب حسنين مرّت إشارة لطيفةً إلى كاتب يمجّم ولا يفصح، وهو كاتب من الكتّاب، كان حسين - حرسه الله - كتب إليه يدعوه إلى ترك الإيحاء والتلميح فيما يتناول من المعاني والأغراض، وأتولّى الإجابة عن ذلك الكاتب فأقول «لقد نشأنا يا بني في عصر من عصور الانقلاب، وفي مثل هذا العصر تكثر الأكاذيب والأراجيف ويقل الفهم لدقائق المعاني، فهل يلام الكاتب إذا فرّ من التصريح إلى التلميح؟ قد تقول إن التلميح أخط من التصريح؛ لأنّه يفتح أمام المغرضين أبواب التفسير الخاطئ والتأويل المريب. وأقول: إنّي أحبُّ أن يظلمني قومي عن شبهة لا عن يقين، فأنا أساور أهدافي بأسلوب يعفي ظالمي من ربة الظلم المبين؛ وإلا فمن يتوهم أنّ أغراضي تُخفي على قرائي وهم من أولي الألباب» فهو يقرُّ بأنّ قراءه يفهمونه ويفهمون مقصده، لأنهم من أولي الألباب أي لهم عقول سليمة. فالتلميح عتبة من عتبات النصوص؛ لأنّ الكاتب قد يخشى على نفسه من بطش الحاكم فيلجأ إلى التلميح، فنعرف أنّ نصوصه فيها تلميح فندخل إليها من جانب التأويل وإعمال العقل، وما كتاب «كليلة ودمنة» إلا مثال على ذلك، وما قصائد الشعراء الكبار إلا دليل على التلميح. كما في قصائد أحمد شوقي للأطفال هي تلميح

برز الثعلب يوماً في ثياب الواعظينا
فمشى في الأرض يهدي ويسبُّ الماكرينا

ويورد لنا الدكتور زكي المهندس التلميح بأنّه «هو أن يشير الشاعر في قصيدته إلى قصة أو شعر من غير أن يذكره كقول أبي تمام (٢٣١هـ)

فوالله ما أدري أحلام نائم ألت بنا أم كان في الركب يوشع

يشير إلى قصة يوشع - عليه السلام - واستيقافه الشمس، وقوله أيضاً:

لعمرو مع الرضاء والنار تلتظي أرق وأحفى منك في ساعة الكرب

يشير إلى البيت الشعري المشهور:

المستجير بعمره عند كُربته كالمستجير من الرمضاء بالنار^(١)

فضلاً عما تقدّم فإنّ القرآن الكريم، به تلميحات عظيمة بمفردها تصحّ أن تكون رسائل علمية بكون أنّ التلميح عتبةٌ نعرف من خلالها ما يرمز إليه القرآن الكريم قدر المستطاع، وما قصص القرآن إلّا نماذج للتلميح سواء أكان في الصبر وتحمل الأذى والحكمة والصدق في القول كما في قصص نوح وإبراهيم وإسماعيل ويعقوب وأيوب ويوسف...، عليهم السّلام أم في الابتعاد عن الطغيان كما في قصص النمرود وهامان وفرعون الذي طغى في الأرض وعلا فيها، فالتلميح إذاً من الأهمية بمكان، باعتباره عتبةً نصيّةً.

التّمهيدُ face. Preface Pr

التّمهيدُ ما يُمهّد للعمل ويوضّح الأسس الرئيسية والخطوط العريضة للعمل ذاته، بحيث يجعلنا ندخل العمل ونعيشه من ذلك التّمهيد، وهو يختلف عن المقدمة في أن المقدمة يذكر فيها الدّراسات السابقة والمنهج المتبع، بينما التّمهيد يبدأ في الموضوع من زاوية معينة بقصد إلقاء الضّوء عليه، ثم يبدأ في الموضوع أو الفصل الأول وهكذا، محاولاً البناء على ما جاء في المقدمة. ومن ثمّ لا بُدّ وأن تُفرّق بين التّمهيد والمقدمة والتّوطئة والمُدخل... من المعجم أولاً نجد أنّ التّمهيد من مهّد بمعنى مهّد الفراش أي بسطه، ومهّد الأرض جعلها مُستوية. والتّمهيدُ إذاً — هو ما يُمهّد للعمل، بحيث يُشير إليه دون التّعقّب، وهو ما نراه في معظم الأعمال كما في كتاب «السرد في مقامات الهمداني» لأيمن بكر؛ حيث حاول في هذا التّمهيد أن يُمهّد للعمل من خلال بعض الأمور أهمّها إشكالية التّأصيل في المقامات، ثم يفرّق بين المقامة والقصة. ومن هنا فالتّمهيد يبدأ بالفعل في العمل، ولكن من ناحية فتح بوابة العمل، يقول في بداية التّمهيد: «يبدو فكر التوثيق عنصراً منهجياً

(١) المرجع السابق ص ١١٩.

مركزياً في الثقافة العربية الإسلامية، فعلى التراث الديني نشأت علوم اقتضاها هذا البحث التوثيقي، مثل علوم الحديث التي يسبّب جزءُ البَحْثِ فيها على سلسلة الإسناد التوثيقية[...]. وفيما يخصّ مقاماتِ الهمزاني نجد انعكاسَ فكر التوثيق متجلياً بصورةً أساسيةً في محاولة الثقافة المتمثلة في المؤرّخين - أن تجعل «عيسى بن هشام» راوي المقامات شخصية حقيقية تتلمذ عليها بديع الزمان الهمزاني^(١). التّمهيد هنا أوضح لنا خطوطاً رئيسية في العمل فقد علمنا أن في المقامات هنا شخصيتين رئيسيتين عيسى بن هشام راوي المقامات الذي تتلمذ على يده عيسى بن هشام، وهذا ما أقرب به المؤلّف منذ البدء وقد جاء في «معجم الأدباء» لياقوت الحموي ذكرٌ لذلك، وهو ما أوضحه المؤلّف أيضاً، لذلك فإن التّمهيد هو فرشٌ مساحَةٌ كبيرة للعمل قبل البدء فيه. وقد ذكر الكاتبُ ذلك في مقدمته للعمل. وبالتالي نقول إنّ المقدّمة هي التي تحتوي على الطريقة التي ستُتبع والمنهج، وبها إجابة لسؤالين لماذا؟ وكيف؟ وهو ما ذكره الكاتبُ هنا في مقدمة هذا العمل وألقى نظرة واسعة على التراث بأكمله، وهنا يأتي دور المقدمة في تقديمها للعمل، بينما التمهيد يبدأ في الموضوع من ناحية التّمهيد له أي الشروع له من ناحية المواربة بمعنى فتح جزئية بسيطة من الباب. والتوطئة قريبة من التمهيد بحكم أنها تضع أقدامنا على الطريق الموصل إلى العمل، بالإضافة إلى المدخل الذي هو بمثابة البداية الحقيقية للعمل.

ومثال آخر على التّمهيد في كتاب «الثورة الرابعة»، كيف يعيد الغلاف المعلوماتي تشكيل الواقع الإنساني للكاتب الإنجليزي «لوتسيانو فلوريدي» يقول الكاتب في التّمهيد: «يعالج هذا الكتاب الكيفية التي يتأثر بها إدراكنا لذواتنا بما لدينا من تكنولوجيا المعلومات والاتصالات الرقمية، والكيفية التي نتواصل بها بعضنا مع بعض، وكيف تشكل عالمنا وتتفاعل معه. لقد ظهر حديثاً العديد من التقنيات والمفاهيم، مثل تكنولوجيا النانو Nanotechnology وانترنت الأشياء Internet of Things والإصدار الثاني

(١) أيمن بكر، السرد في مقامات الهمزاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨ ص ١٣ التمهيد.

لتقنيات الشبكة العنكبوتية العالمية» ويب ٠, ٢ web^(١). وهذا التمهيد قد أنار به الطريق نحو العمل، لأنَّ العملَ يتحدث عن الثورة المعلوماتية العظيمة التي يشهدها العالم الآن، فبدأ الكاتب الحديث عن الزمان والتاريخ المُفْرِط متناولاً فيه العصور الثلاثة لتطور البشرية، ثم يتناول المكان والهوية والحديث عن الذات، وكيفية فهم تلك الذات ثم يتناول السِّياسة بكل ما فيها مع ازدهار الأنظمة متعددة الوكلاء وهو الفصل الثامن للكتاب وينتهي بالمخاطر الرقمية للبيئة والأخلاقيات التي يجب الحفاظ عليها. من هنا فالتمهيد كان طريقاً للإشارة أي أنَّ القارئ حين يتصفح الكتاب منذ التمهيد سيدرك أنه مقدم لا محالة على كتاب علمي وما وصلت إليه تلك العلوم في الوقت الحاضر، فأصبح - من ثم - التمهيد عتبة من عتبات ذلك النص. وهو ما يتضح أكثر حين ننظر إلى تمهيد فلوبير لروايته «التربية العاطفية»، والتي أثارت جدلاً كبيراً حين نُشرت عام ١٨٦٩، فقد فشلت فشلاً ذريعاً في حينها، ولكنها في أوقات متأخرة بدأت تظهر وتنال إعجاب الكثيرين على العكس من روايته الأولى «مدام بوفاري» التي أحدثت منذ نشرها نجاحاً عظيماً، ولكننا وفي تمهيد فلوبير نفسه لهذه الرواية نراه يؤكِّد على قيمة ما كتبه، لأنَّ هناك الكثيرين الذين انتقدوا العمل فقط بمجرد أنَّهم سمعوا عنه دون أن يقرأوه، يقول في بداية تمهيده: «تقدم التربية العاطفية، وهي العمل الذي تلقى آلاف التعقيبات دون أن يكون - بلا شك - قد قرئ بحق إطلاقاً، كل الأدوات الضرورية لتحليلها السِّيسْيُولُوجِي الملائم^(٢): فبنية العمل التي تكشف عنها قراءة داخلية مدققة، أي بنية الحيز الاجتماعي الذي تجري فيه مغامرات فريدريك بطل الرواية سوف يتبين أنها بنية الحيز الاجتماعي الذي

(١) لوتسيانو فلوريدي، الثورة الرابعة، كيف يعيد الغلاف المعلوماتي تشكيل الواقع الإنساني، ترجمة لؤي عبدالمجيد، مرجع سابق ص ٩ التمهيد.

(٢) يمكن الرجوع في ذلك إلى كتاب Mitterand (Henri): «Le discours préfaciel» dans la lecture sociologique du texte romanesque, Toronto, Stevens et Hakkert, 1975, pp 3-13.

يستقر فيه مؤلفها نفسه»^(١). وغستاف فلوبير في هذا التمهيد يؤكّد بالفعل أهمية التحليل الاجتماعي لهذه الرواية، فهي وبحقّ لجديرة بالتقدير وأطلق رفضه للذين لم يقرأوها وقدموا عنها قراءات مختلفة، فهم لم يقرأونها قراءة فاحصة، ولم يفهموا حقيقة الحيز الاجتماعي الذي كانت فيه والذي عاش فيه البطل، وهنا أيضاً يؤكد فلوبير المحلل الاجتماعي أنّ فلوبير الكاتب وهما واحد في الشخصية إلاّ إنهما يختلفان في هذه اللحظة، فالأديب يكتب الأدب ويأتي المنظّر الاجتماعي ليؤكّد على رؤية ذلك الأديب، وهنا يظهر التمهيد بجلاء بأنّه عتبة حقيقية من عتبات النصوص التي يجب الاهتمام بها.

[انظر: المدخل، التوطئة، المقدمة، الاستهلال]

التناص Intertextualite . Intertextulaite

التناص من التفاعلات النصّية، أي التي تُحدث حراكاً فاعلاً في النصّ، وهو من عتبات النصوص، لأنّه يُلقى الضوء على نصّ آخر من خلال إلقاء الضوء على النصّ الذي هو فيه، باعتباره نوعاً من التفاعل. والتناص هو واحد من أركان التفاعلات النصّية أو ما يُسمى « بالتعالّيات النصّية » أي أنّ النصّ يتعالى ليعانق نصّاً آخر يحاوره ويتحدث معه. وقد رأت معظم نظريات التناص أنّه لا يمكن فهم أي نصّ إلا من خلال محاوره نصوص أخرى، وهو ما يقوم به التناص، فلا يوجد عمل بمفرده وإذا كانت هناك لقاءات من خلال التناص بين نصّ وآخر، فهو أدعى أن نعتبره عتبة من عتبات النصوص، لأنّه يترأسل مع نصّ آخر. وهذا التراسل هو في حد ذاته اعتراف بوجود نصّ آخر، أي أنّ التناص يُلقى الضوء من خلال القراءة على نصّ آخر، فهو - من ثم - لا يعتبر نصّاً موازياً لنصّ واحد أو عتبة نصّية لنصّ واحد، بل هو عتبة لنصّين متحاورين متراسلين كان هو السبب في هذا التراسل وتلك المحاورات، وكيف كانت علاقة التناص بكل المناهج السابقة

(١) بيريور ديو، قواعد الفن، ترجمة إبراهيم فتحى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥ ص ٢٦.

واللاحقة من النبوية والتفكيكية والماركسية، وما بعد ذلك مما أحدثه الاستعمار. لذا فإننا لا بد أن نطلق عليه بأنه نصّ مواز داخلي، وفي الوقت نفسه نصّ مواز خارجي، فهو عتبةٌ داخلية وخارجية، بمعنى أن التناص حين نراه في نصّ فهو عتبةٌ داخلية أي نصّ مواز داخلي، وإذا تفاعلنا معه على اعتبار أنه يحيلنا إلى نصّ آخر فهو نصّ مواز خارجي، ومن هنا نستطيع أن نقول إن التناص من عتبات النصوص المهمّة، وذلك لعدة أسباب، أولها: إن التناص يحدث علاقةً بين نصّين، هذه العلاقة هي خادمة للنصّين كليهما. ثانيها: في تعريفنا لعتبات النصّ قلنا: «إن عتبات النصوص هي مجموعة من التوافيق والتنبّهات، والحدّات، والإضاءات والمقدّمات التي تُفضي إلى نتائج حتمية؛ نتيجة التلاقي بينها وبين النصّ، وهي أيضاً الرسائل التي تطوّف باستمرار حول جسد النصّ؛ محدثةً به تغييراً. هذا التغيير تحكّمه المقاربات التفسيرية لتلك العتبات، وما يقوم به المتلقّي من فكّ شفراتها» ومن هنا أيضاً ومن خلال التعريف نعي أن العتبات هي خادّات للنصّ وتطوّف باستمرار حول جسد النصّ، وهو ما يقوم به التناص وبعض التفاعلات النصّية الأخرى، وعليه يحقّ لنا أن ندرجه ضمن عتبات النصّ. ثالثها: ما قاله رولان بارت حين رفع شعار «موت المؤلّف» وأنّ «النصّ هو نسيج من الاقتباسات المستمدة من عدد لا يحصى من مراكز الثقافة.. ويستطيع الكاتب فقط تقليد لمحة تكون دائماً سابقة ولا تكون أبداً أصلية. سلطته الوحيدة هي مزج الكتابات، لمواجهة أولئك بالآخرين»^(١) وهو هنا يُبرهن على أن التناص نوعٌ من الاقتباسات من مراكز ثقافية مختلفة، أي أنّها من تفرعات نصّية أخرى، تعمل على تفاعل النصّ مع تلك النصوص الأخرى، ومن ثمّ فهو يؤكّد أنّ التناص هو إضاءة للنصّ من خلال نصّ آخر، وعليه يصبح عتبة خادمة للنصّ. ويقر بارت نفسه بأن التناص يمكن أن يكون مصدراً للمتاعب أو الملل. «التناص هو نفسه الذي ينتج ما يسميه بارت وكريستيفا الفرح، فقدان الوحدة والهوية الذي يمر به القارئ عند مواجهة النصّ،

(١) جراهام ألين، التناص، ترجمة محمد الجندي، المركز القومي للترجمة، القاهرة ٢٠١٦ ص ٢٢.

متعدد المعاني، غير الموحد. التناص مُصطلحٌ مهم لوصف النصّ المتعدد بصورة جذريّة، وأسلوب حاسم في عمل الكتاب الذين يتجنبون مفاهيم العمل الموحد، ومع ذلك فهو يحتمل أن يكون ما يخلق شعوراً بالتكرار، والتشبع الثقافي، وهيمنة القوالب النمطيّة الثقافيّة^(١). وقد أشار جان ماري شافر إلى خاصية التعددية النصّية hypertextualite وهي قريبة عنده من فكرة التناص أو تعنى العلاقة بين نص بعينه وعدة نصوص أخرى^(٢).

تطبيقاً لما سبق نأخذ بعض الفقرات التي بها تناص من إحدى الروايات، ونحلّله، وأول تلك الروايات رواية «الشّد» لمحمود المسعدي، حيث نرى التناص موجوداً بكثافة في هذا العمل الرائع، وقد تناولته في بحث لي عن هذه الرواية، وهو ما يندرج تحت التعاليات النصّية^(٣) التي طرحها جيرار جينت بأنّ النصّ يتعلّى ليرتبط بنصّ ما من خلال تلك التعاليات، ومن ثمّ فإنّ التعلّي النصّي يتجاوز لفظة المعمار أو البناء العام للنصّ من ناحية البنية، ولكنه يتفاعل في النصّ مثل باقي التعاليات النصّية، وأوّل ما نطالع من تناصٍ نراه في قول الكاتب «ثم يخرجون ستة وسابعهم طبل ثم ستة وسابعهم نعيق البغل ويتركون إناء الماء، تحفّق عليه روح الماء صافية زرقاء»^(٤)، وهو ما يتناص مع قول المولى عز وجل في سورة الكهف ﴿سَيَقُولُونَ ثَلَاثَةٌ رَابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ قُلْ رَبِّي أَعْلَمُ بِعَدَّتِهِمْ مَا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا قَلِيلٌ﴾ (سورة الكهف: الآية ٢٢). وهو تأثر واضح بالنزعة الدينية، وكثيراً ما يردد لفظة الكهف والبغل الذي يقف أمامه، يقول المسعدي في أوّل منظر له في العمل «امرأة ورجل يصعدان في عقبة يجران وراءهما بغلاً، فتنتهي العقبة عند الكهف، فيقفان، ويوقفان البغل»^(٥). وحينما يقرأ المتلقّي

(١) المرجع السابق ص ٩٩.

(2) Schaeffer (J.M): *Qu'est ce qu'un genre littéraire*, seuil, 1984, p 175.

(٣) التعلّي النصّي أو التعاليات النصّية قد تجاوزت معيارية النص وحددها جيرار جينت في خمسة أنماط هي: التناص، المناص، الميتناص، النصّ اللاحق، معيارية النصّ..

(٤) محمود المسعدي، رواية السد، الدار التونسية للنشر، الطبعة الثانية تونس ١٩٧٤ ص ٥٠.

(٥) الرواية ص ١٦.

هذا الكلام يستحضر أمامه مباشرة سورة الكهف، وما حدث لأهل الكهف وكيف مرّت حياتهم. وقد أكثر من ذكر مثل هذا التّناسخ في العمل، ويأتي بكلمات بعينها مثلما توجد في القرآن الكريم، وهو ما نراه في قول الكاتب على لسان الحجر الثانية، والتي تقوم بترتيل إنجيل صاهباء «وقام الكون فسبح باسمي إني أنا الخالقة الربّة. ثم إنا أثّرنا في العالمين نقعاً، وصفعناها صفعاً، وهيجنا الأكوان تهيجاً، وهزّناها هزّاً ورججناها رجاً...»^(١). وهو ما يتناص مع آيات عديدة في القرآن الكريم، وهو إن دلّ فإنما يدلّ على ارتباط المسعدي بدينه وثقافته، وأن العمل بأكمله ما هو إلا الإيمان بالإنسان والحياة والموت، حتى ولو صور أن هناك إنجيلاً يقرأ؛ لأن هذا الإنجيل قد جاء على لسان القرآن الكريم، والذي هو صراط المسلمين الذين يسرون عليه فمثل التراتيل السابقة نرى لها تناسخاً في القرآن، وهي كآتي في سورة العاديات «فأثرن به نقعاً» الآية ٤. وفي سورة الواقعة في قوله تعالى ﴿إِذَا رَجَعْتَ إِلَى الْأَرْضِ رَجًا﴾ الآية ٤. فالتّناسخ هنا هو ما يستخدمه المسعدي لتقوية حجته في وجود تلك الإلهة التي تسمى بصاهباء، وأن إنجيلها فيه عبر وحكايات، وإذا كان التّناسخ الذي قمنا بدراسته في هذا المعجم، يلتزم أن يكون بنية قائمة بمفردها، فإن التّناسخ يأتي في صورة التّضمين أي أن الأسلوب السّردي به تضمين لكلام آخر يفهم من خلال الثقافة والمعرفة، وقد أعاد «بيترديسوفسكي علاقة التّناسخ بالنقد الأدبي، ويؤكد كون التّناسخ جاء لطرح جديد لقضية أبدية هي: استقلال النصّ وتبعيته. فالنقد القديم ركز على تبعية النصّ لسياقه الأدبي، ويظهر هذا في حديثه عن الأصل والمنبع والتأثير والتطور، لكنه (التّناسخ) يأتي رد فعل ضد زعم استقلالية الأدب، لكنّه لا يمارسها بالمعنى التقليدي. فالنصّ له صلة بالنصوص السابقة عليه»^(٢). وهو ما يؤكد ذلك التّناسخ الموجود في رواية «السّد» والذي يعتبر عتبة موازية للعمل، حيث يحاول المسعدي استحضار الصّورة الدينية أمام المتلقي ليؤكّد على الفعل الحادث في العمل،

(١) الرواية ص ٧٥.

(٢) سعيد يقطين، افتتاح النصّ الروائي، مرجع سابق ص ٩٥، ٩٦.

وهو أن هناك قدرة دائماً موجودة في هذا الكون وأن القدرة لها قادرٌ يسيرها؛ إلا إن هناك واقعاً لا يريد أن يعترف به فقط، بل يريد أن يخلقه من جديد، مع العلم أنه يؤمن في أعماقه بالفشل إلا في قدرة الله. وبالتالي فإن الحيال الوقاد الذي عاشه المسعدي من خلال أبطاله كان له أصوله التي اقتبسها أو ضمنها أو عارضها - على حد تعبير سيزا قاسم - هذا العمل؛ لأنها تؤمن بأن هناك ما يسمى بالمعارضة أي أن النصّ يتضمن ما يدل ويشير إلى أن هناك نصاً آخر هو المعنى الرئيسي من النص الموجود، في دراستها «المفارقة في القصّ العربي المعاصر». وهي تعنى بالمعارضة تلك «التي تنتمي إلى مجال التضمين transtextuality كما أسماه جيرار جينت. وقد عرّف جينت التضمين بأنه يتمثل في مجموعة العلاقات التي تربط نصاً معيناً بكوكبة من النصوص الأخرى. وتتميز هذه العلاقات بسِمات متعددة متغيرة؛ وتدخل المعارضة ضمن هذا التصنيف؛ حيث إنها نمط من أنماط التضمين»^(١). وإذا كان جيرار جينت يحاول أن يجعل من التضمين طريقاً للتناص فهو بالفعل طريق من طرق التناص التي تجعل في العمل كوة تنير ما بين عمليتين، وإذا ما لاحظنا الكاتب في هذا العمل، فإنّ التناص لديه مرتبطٌ بالدين أي أنه متأثرٌ بدينه وثقافته، وعليه فإنّ التناص قد أفصح عن ذلك، بمعنى أنه أعلمنا كما أعلم الجميع بهذا الضوء المتراسل بين النصوص البشرية والنصوص المقدسة.

ونرى تناصاً آخر في السياق السابق في قول الكاتب «وقام الكون فسبح باسمي، إني أنا الخالقة الربّة ثم جاءت الملائكة ساجدين»^(٢) وهو ما يتناص مع آيات عديدة تتناول سجود الملائكة لأدم - عليه السلام - كما في قوله تعالى في سورة الكهف ﴿وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ كَانَ مِنَ الْجِنِّ فَفَسَقَ عَنْ أَمْرِ رَبِّهِ﴾ (سورة الكهف: الآية ٥٠). فما علاقة ذلك التناص بالبنية السابقة للعمل وما بعدها، جاء هذا التناص لتأكيد دور الإله في حد ذاته

(١) سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، فصول، المجلد الثاني العدد الثاني يناير، فبراير، مارس، القاهرة ١٩٨٢ ص ١٤٤.

(٢) الرواية ٧٥.

وأن كل ما في الوجود يأتمر بأمره حتى الملائكة، لأنها من مخلوقاته، فكان الأمر من أجل الفعل وهو فعل السجود والطاعة المرتبطين بالدين. ونرى كذلك تناصاً آخر في السياق السابق نفسه « وقام الكون فسبح باسمي. إني أنا الخالقة الربّة وقلنا: الإنسان آخر الخلق. ثم قلنا: يا جبال انتهي وتعال. فقامت فأعلينا علاها، واستوينا على ذراها»^(١). وهو ما يتناص مع قول الحق في سورة فصلت « ثم استوى إلى السماء وهي دخان فقال لها وللأرض ائتيا طوعاً أو كرها قالتا أتينا طائعين» الآية ١١. وهو يتناول الحديث عن الجبال، والجبال قد جاءت مع بداية الآيات السابقة في قوله ﴿وَجَعَلْ فِيهَا رَوْسًا مِنْ فَوْقِهَا﴾ ولفظة انتهي في المعجم تعني البروز، وحين تبرز الجبال، وهي من الأرض فتأتي طائعة للخالق سبحانه وتعالى. ونرى تناصاً آخر في قول الكاتب «وقلنا: يا آدم أخرج من ضلع العاصفة الريح والصاعقة والرعْد. وكن فيها النور والبرق»^(٢) وهو ما يتناص مع آيات عديدة ينادي فيها المولى عز وجل آدم بقوله «يا آدم» كما في قوله تعالى في سورة البقرة ﴿يَتَّكِمُ فَكُلْ مِنْهُ وَأَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ﴾ الآية ٣٥. ولكن الكاتب هنا يتناول خلق آدم عليه السلام، فالتناص هنا في النداء على آدم فقط، وكأن مراده فقط الحديث عن قضية الخلق؛ سواء أكان خلق الإنسان بداية بآدم عليه السلام، أم خلق الفعل نفسه أم الحدث ذاته المرتبط في الوقت نفسه بالخالق سبحانه وتعالى؛ لذلك نرى أن التناص يضع النص دائماً في موضع الإنتاج، أي في موضع الدلالة المستمرة، وليس في موضع الاستهلاك إنه يشتغل وفقاً لتصوير الكتابة بوصفها حالة من الاختلاف والإرجاء الدائم»^(٣).

وعلى مدار الأعمال الروائية نجد التناص في الأسماء فكثيرين في رواية «واحة الغروب» للكاتب بهاء طاهر هي في حقيقة الأمر تتناص مع زوجته السويسرية من أصل بلغاري، وهي التي أهدى إليها عمله «واحة الغروب»

(١) الرواية ص ٧٦.

(٢) الرواية ص ٧٦.

(٣) دكتور مصطفى بيومي، التناص، مقارنة نظرية شارحة، عالم الفكر، المجلد ٤٠، ١ يوليو - سبتمبر الكويت ٢٠١١ ص ٩٥.

بقوله: «إلى ستيفكا أناستاسوفا»^(١). وكذلك الأمر نجده عند واسيني الأعرج الذي يأتي بمريم في معظم أعماله، ففي طوق الياسمين نرى مريم محبوبة الكاتب هي محور العمل الروائي، بل يمكن القول إنَّها محور أعمال واسيني كلّها، كما هو الحال في رواية «سيدة المقام» مراثي الجمعة الحزينة» فسيّدة المقام هي مريم، وقد أخذ من عنوان طوق الياسمين ليولّد حباً آخر هو حب سيلفيا إلى صديقه عيد عشّاب، بداخل العمل، ليس ذلك فحسب بل يتخطى ليولّد معاني وإشارات أخرى تكمن في تحول الحبّ المحسوس إلى الحب المعنوي، والذي كان يهيم به عيد عشّاب نحو ابن عربي، وكانت رسائل عيد عشّاب شاهدة على ذلك، الأمر الذي أكده الكاتب في أكثر من موضع، وتركيزنا هنا على الاسم مريم وما يشير إليه الاسم من قدسية وعفاف السّيّدة مريم العذراء. وقد سألت عن سير ذلك الاسم في مؤلفاته فأجابني بقوله: سُئل فلوبيير عن «مدام بوفاري» فقال هي أنا، ولم أكمل الحديث معه لأنني علمت أن مقصده هو أن مريم بكل صفاتها تمثل وتمثل الضعف العربي، وفي الوقت نفسه أشار إلى أن الاسم مريم يتناص مع مريم العذراء، رمز الطهارة والعفاف. ومن هنا فقد أزال التناص بعض الالتباسات التي قد تحدث، من خلال ارتباطه بنصوص أخرى وبأسماء أخرى، فأصبح عبئة لتلك النصوص.

وإذا كان باختين هو صاحب فكرة الحوارية بين النصوص في الأساس، والتي أسست نظرياً لمُصطلح التناص دون أن يذكره صراحةً، وهو ما نتلمسه في كتابه «شعريّة ديستويوفسكي» فإنّه وما يجدر ذكره في ختام تناول مصطلح التناص باعتباره عبئة نصيّة أن جوليا كرسيفا أوّل مَنْ نَبّهت إلى مصطلح التناص الكائن بين النصوص، حيث تناولته صراحة في كتابها «ثورة اللغة الشعريّة» في السّتينيات من القرن الفائت بعد أن التقطته من باختين من خلال الحوارية لتحوّله إلى التناص، ومنذ ذلك الحين أصبح التناص مصدراً لمصطلحات عديدة أدخلت في عالم النّقْد الأدبي، فتناولها جيرار جينت، ورولان

(١) بهاء طاهر، واحة الغروب، دار الشروق، مرجع مذكور ص الإهداء.

بارت وهو أستاذ كرسيفا. ليس ذلك فحسب بل إن بعض الشكلايين
الرُّوس أمثال ياكوبسون، اينباوم، شكوفسكي قد أشاروا مجرد إشارات إلى
ذلك المصطلح، على الرَّغم من أن لهم مشروعاً كبيراً متمثلاً في الجمل الشكلي
في النَّصِّ، وقد ذكرت ذلك في كتابي « شعريّة الفضاء الروائي ».

[انظر التعاليات النصية]

التنبيهات Avertissements. Warnings

التنبيه مَصْدَرُ نَبْه، وهو بمعنى الإخطار أو الإعلام أي أخطَرْتُهُ بكذا
وأَعْلَمْتُهُ بكذا، أي أن التنبيهات في العمل الأدبي ما هي إلا إخطارٌ للمتلقي
بأن هناك أموراً يجب معرفتها حتى يكونَ على بينة من النَّصِّ الذي بين
يديه والتنبيه من عَتَبَاتِ النَّصِّوَصِ، فهو قادرٌ على تنبيه المتلقي بشيء قد
يغيرُ معه مَفَاهِيمَ كثيرة عن العمل ذاته، وهو ما يساوي كلمة «مسألة»
في كتب الأقدمين. وتكون المسألة جزءاً مضافاً إلى العمل ولكن أراد المصنف
لفت الانتباه إلى تلك المسألة، وهو ما يُسمَّى تنبيه، بل إن هناك كتباً بأكملها
تعنون بعبارة تنبيهة نحو « تنبيه الغافلين بأحاديث سيد المرسلين » لأبي الليث
السمرقندي. إذا التنبيه مصطلح من مصطلحات عَتَبَاتِ النَّصِّوَصِ.

التنويه Note Appreciation.

التنويه عن الشيء هو إظهارُ هذا الشيء، والتنويه إليه، بمعنى أنه لم يكن
مَعْرُوفاً أو حتَّى مُشَاراً إليه، وجاء هذا التنويه ليشير إليه. والتنويه يأتي
بمعنى العلو كما جاء في اللسان: « نوه: ناه الشيء نُوءً ارتفع وعلا؛ وعن
ابن جني فهو نائه. ونهت بالشيء نوهاً ونوّهت تنويهاً: رفعت » كما أن التنويه
باعتباره عَتَبَةٌ نَصِيَّةٌ يأتي للفت الانتباه كما رأينا ذلك في رواية «واحة الغروب»
«يقول الكاتب في البدء تحت عنوان « تنويه »: «الاسم الحقيقي لمأمور واحة
سيوة في أواخر سنوات القرن التاسع عشر هو « محمود عزمي » وإليه يُنسبُ
عملٌ ترك أثراً باقياً في الواحة سيتعرف عليه القارئ في موضعه من الرواية.

وباستثناء ذلك لا توجد أية معلومات تاريخية منشورة عن هذا المأمور أو عن سيرة حياته^(١). أمّا العمل الذي يشير إليه الكاتب فهو هدم معبد أم عبيدة الشَّهير، فالْتَنْوِيَةُ من هذا المنطلق عتبةٌ مُهمَّةٌ وذات بعدٍ إشاري تاريخي؛ ذلك أنَّها عملتُ على تبيان أمرٍ مهم قد أوضحه الكاتبُ في نهاية الرواية، حيث حاول تشويقنا لهذا الأمر، ليَجْعَلَ القارئ متحفزاً للقراءة، وهو الأمر الذي بنى عليه روايته، وهو هدم ذلك المعبد، وعَبَّرَتِ الرُّوَايَةُ عن ذلك، حيثُ حوَّت مجموعةً من المقاطع السَّرْدِيَّةِ تُشِيرُ إلى وجود بقايا من هذا المَعْبَدِ، وهو ما ذكرته كتب التاريخ. إنَّ التَّنْوِيَةَ هو ما يدونه الكاتبُ ليفيد به المتلقي. والتَّنْوِيَةُ قريب من مفهوم الملاحظة؛ والملاحظة هي تلك التي يقوم بعض الكتاب بتدوينها في أعمالهم وهي تتسم « بأهمية إستراتيجية تؤدي بنا لا محالة إلى طبيعة العمل، وحدثها هو بالضرورة غير منتظم وليس معنى ذلك أنَّها فوضي، فهي في الغالب متواترة ومرتبطة ارتباطاً حميماً بجزء فرعي لنصٍّ ما، كما أنَّها تبدو لا أهمية لها في معنى مستقل^(٢). يؤكِّدُ جيرار جينيت على أنَّ الملاحظات متواترةٌ أي غير منتظمة، وبمعنى آخر أنَّها لا توجد بشكل قطعي في كلِّ عمل، وهي بالتأكيد مرتبطةٌ بجزء من النصِّ كما هو الحال في واحة الغروب، فهي مرتبطةٌ بهدم المعبد، وهو الأثر الذي تناوله الكاتب بالتَّنْوِيَةِ ولم يفصح عن الأثر ذاته. ويبقى ذلك ضمن الوظائف التي تؤديها تلك الملاحظات، وفيما يخصُّ تلك الملاحظة « فإننا نلامس، دون أدنى شك، واحداً لا بل أكثر من الحدود أو عدم وجود الحدود، التي تُحِيْطُ بِحَقْلِ عَتَبَاتِ النَّصِّ، والتي هي في النهاية متحولة، وهذا الرُّهَانُ الإستراتيجي ربما يعوض كلَّ ما يحمله هذا الجنس مما هو مخيبٌ للأمال؛ حيث إنَّ تجلياته بتعاريفها تبقى دقيقةٌ مجزأةٌ كما لو كانتْ مهشَّمةٌ حتى لا نقول غبارية وغالباً تبقى ذات صلةٍ حميمة بجزءٍ معينٍ من النصِّ^(٣) فالْتَّنْوِيَةُ هنا كان بالفعل لجزء معين

(١) واحة الغروب، بهاء طاهر، مرجع المذكور، ص ٨

(2) Gerard Genette, paratexts, thresholds of interpretation, translated by JAN E.

LEWIN, CAMBRIDGE university press 1997, pag 324,

(3) Gerard Genette, seuil, pag 321

في نهاية الرواية^(١). يؤكّد الكاتب على أنّ ما بقي من آثاره هي أجزاء بسيطة لذلك المعبد وأنّ الباقي قد طمسته الرمال «وبعد كلّ تعب الصعود وخيبة الأمل لم أر من المعبد غير الأطلال، التي كانت معلّمها أكثر وضوحاً من أسفل التل» ص ٩٤. هذه المقاطع السردية هي امتداد داخلي للرواية تساعد المتلقّي على فكّ شفرات ذلك التّويه؛ ذلك أنّ العبّة هي إجمال يأتي بعده تفصيل، مع تبيان دلالة ذلك التفصيل على الرواية وعلى المتلقّي. فالّتويه على أنّ في الرواية حدثاً سيّعرف عليه القارئ في موضعه قام الضابط محمود به هو دلالة على بُعد إشاري لفكر الكاتب، وفي الوقت نفسه تثقيف للمتلقّي، وهو جوهر العمل الروائي، حتى يخرج المتلقّي بفائدة، وهي طريقة علمية في توصيل المعلومة عن طريق الإشارة. يحاول الكاتب أن يصف ذلك المعبد وما به من قاعة «قدّس الأقداس»؛ حيث تلقى فيها الإسكندر الوحي تقول كاثرين «أيمكن أن تكون هذه القاعة هي قدّس الأقداس للمعبد الذي تلقى فيه الإسكندر الوحي من آمون؟ كيف أعرف وأنا لم أربقية المعبد؟ لو كنت من النساء اللاتي يكيّن لطفرت من عيني دموع وأنا أقارن بين ما قرأته عن موكب الإسكندر في هذا المكان وهو يمرّ وسط الزينات والغناء تحفّ به ... وبين ما آل إليه الحال هنا. مطبخ؟ قدّس الأقداس مطبخ» ص ٩٤. سر بكاء كاثرين الداخلي هو رؤيتها لهذا المعبد وما حدث به من استخدام النساء له مطبخاً يطبخون فيه^(٢).

ما علاقة التّويه بالرواية؟ وما أهم المقاطع السردية المعبرة عنه؟ إنّ التّويه عبّة تكتسب بعدها الإشاري من خلال تعانقها وترابطها بالرواية، فهي التي تشرح وتوضّح أمراً ما؛ حيث «نجد في الملاحظات تعاريف وشرح للكلمات تستخدم في النصّ، وأحياناً نجد ذكراً للمعنى الحقيقي والمجازي في نقطة تخصّ جملة بعينها.. مثل الكلمات التي تعني بالتّشبيه البليغ في المعنى

(١) د. عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٣، ص ٤٤٩.

(٢) المرجع السابق ص ٤٥١.

الحقيقي»^(١). لذلك فإنَّ التَّنويه أو الملاحظة تساعد في الإرشاد عن شيء معين تم التَّنبيه إليه في البداية؛ وعليه فإنَّه يُمكنُ الرُّجوعُ إلى تلك المقاطع السردية لبيان دورها في العمل ومدى علاقتها بالتَّنويه الموجود في بداية الرواية، والذي يُعتبرُ عتبة ذات بُعد أيديولوجي في هذا العمل لبيان إشارته. تقول كاترين زوجة ضابط الواحة «في الجمعة الماضية صحتني عندما قررت أن أبدأ بزيارة معبد آمون، معبد الوحي الذي صنع قصة الإسكندر كلها. ظلَّ ينتظرني في أسفل الهضبة التي يعلوها ما بقي من هيكل المعبد» ص. ٩٣. أي أن هناك آثاراً لذلك المعبد. والكاتبُ يجرنا في هذه المغامرة والرحلة الشاقة إلى معرفة ما بقي من هذا المعبد، يحاول قدر المستطاع دمج الحس الروائي الأدبي بالناحية العلمية للآثار، فهو يدعو لزيارة ذلك المعبد والذي زاره الإسكندر وطرح أسئلته المعروفة هناك، فضلاً عن إظهار آثار تلك الحضارات المختلفة التي احتضنتها مصر، وتبيان عظمة هذا البلد الكبير.

التَّوطئة: ambule.preambleép

التَّوطئة ما يمهِّدُ بها الكاتبُ ونحوه إلى مضمون العمل، وكثيراً ما نراها في بدايات المشروعات الطبائية كما هو الحال في مكتبة الأسرة في مصر، فنجدُ توطئة لجميع الكتب التي تُصدَّر عنها وتقريباً تكون تلك التَّوطئة واحدة؛ على سبيل المثال نجد رواية «تراها زعفران» لإدوارد الخراط، قد طبعتها مكتبة الأسرة في سلسلة الأدب، ونجد في التوطئة ما يؤكد أهمية المشروع «ولقد حرصتُ مكتبةُ الأسرة طوال أعوامها السابقة كرافدٍ رئيسي للمهرجانات على تحقيق الهدف النبيل من تأسيسها.. ذلك الهدف الذي تحدَّد في طرح العبقرية الإبداعية والفكرية والعلمية للمجتمع المصري المعاصر وفتح نوافذ على الفكر والإبداع العالمي»^(٢). ومثال آخر على مشروع رائع وهو مشروع

(١) المرجع السابق ص ٣٢٥.

(٢) إدوارد الخراط، تراها زعفران، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٨، القاهرة ص التوطئة.

ترجمة الأدب العالمي فنجد توطئةً لرواية «الأشياء تتداعى» للكاتب الأفريقي النيجيري شينوا أنشيبى، وهي توطئة رائعة تُؤكِّد أولاً أهمية مشروع «القراءة للجميع» ثم تُؤكِّد أهمية الترجمة. تحت عنوان «مشروع له تاريخ» كانت التوطئة مشروع «القراءة للجميع» أي حلم توفير مكتبة لكل أسرة، سمعنا به أول مرة من رائدنا الكبير الراحل توفيق الحكيم^(١). ونلاحظ كذلك في كتاب «القارئ في النص» للكاتبين إنجي كروسمان وسوزان روبين سليمان نجد توطئة عن العمل من قبلهما، أكدتا فيها الهدف من تحرير هذا الكتاب وهو ضمن مجموعة من المقالات التي تناول المضامين النظرية والعملية لمفهوم القارئ Reader في النص نفسه، وقبل هذه التوطئة نجد مقدمة للمترجمين، وبعد التوطئة كذلك نجد مقدمة للكاتب سوزان روبين سليمان، وهذا ما يؤكِّد أن هناك فرقاً بين التوطئة والمقدمة.

التوقيع Signature. Signature

التوقيع هو شرحٌ على المعاملات والكتابات المختلفة بكلمات مكثفة، وهو فنٌّ من فنون النشر، مثله في ذلك مثل الرسالة والمقالة والمقامة والوصايا وهو عتبة من عتبات النص الذي سبَّقه، أي أنه من عتبات النص الداخلية.. وكان يتقلده أصحاب البلاغة والفصاحة، وقد ظهر هذا الفن في العصر الأموي. وأصبحت هناك مهنة في العصر العباسي تُعرف بمهنة الإنشاء أو منصب «الموقع» في ديوان الإنشاء، وكان الحاكم يُمهر الكتابات بتوقيعات منه فيها شرحٌ موجزٌ ومكثفٌ للرد على تلك الكتابات، ولا بُدَّ أن نفرق بين الإمضاء والتوقيع، فالإمضاء هو كتابة الاسم فقط بينما التوقيع هو ما يشرح فيه الكاتب إيجازاً ما تم التوقيع عليه، ويخلط الجميع بين الكلمتين؛ حيث تحمل كلمة التوقيع الإمضاء، والعكس تحمل كلمة الإمضاء التوقيع والخلط بينهما موجودٌ. والتوقيع يتَّسم بالعبارة البلاغية المكثفة، كما هو

(١) شينوا أنشيبى، الأشياء تتداعى، رواية إفريقية، ترجمة أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ٢٠١٤ التوطئة.

مَعْرُوفٌ فِي كِتَابَةِ تَوْقِيعٍ مِنَ الْمُؤَلِّفِ عَلَى كِتَابِهِ لِيُهْدِيَهُ إِلَى شَخْصٍ مَا، فَكَلِمَاتُ التَّوْقِيعِ مِنَ الْمُفْتَرَضِ أَنْ تَكُونَ مَكْتَفَةً وَمَعْبَرَةً أَيْ فِيهَا بَلَاغَةٌ وَإِيجَازٌ، مِنْ هُنَا فَهِيَ مِنْ عَتَبَاتِ النُّصُوصِ. وَالتَّوْقِيعُ عَلَى عَمَلٍ أَدَبِيٍّ أَوْ فَنِّيٍّ أَوْ نَحْتٍ أَوْ أَيْ فِي مِنَ الْفُنُونِ يُعْتَبَرُ بِمَثَابَةِ الْاعْتِرَافِ بِأَنَّ هَذَا الْعَمَلَ مِلْكٌ لِلْمَوْقِعِ عَلَيْهِ، وَهُوَ فِي الْوَقْتِ نَفْسَهُ يَعْتَرِفُ بِهِ؛ لِذَلِكَ فَإِنَّ التَّوْقِيعَ مُشْتَقٌّ مِنَ الْوُقُوعِ فِي الشَّيْءِ؛ حَيْثُ أَصْبَحَ سَبَبًا فِي وَقُوعِ الْأَمْرِ الَّذِي تَضَمَّنَهُ، وَكَمَا وَرَدَ فِي اللِّسَانِ أَنَّ التَّوْقِيعَ فِي الْكِتَابِ إِحْقَاقُ شَيْءٍ فِيهِ بَعْدَ الْفَرَاغِ مِنْهُ، وَيُقْصَدُ بِذَلِكَ الْعَمَلُ أَوْ الْمُؤَلَّفُ، لِأَنَّ وَقَعَ أَيْ وَثَّقَ الْأَمْرَ بِشَهَادَتِهِ، وَقَدْ ذَكَرَ ابْنُ خَلْدُونٍ قَوْلَهُ: «مَنْ خَطَطَ الْكِتَابَةَ التَّوْقِيعُ» وَمَنْ قَبْلَ قَالَ أَبُو بَكْرٍ الصِّدِّيقُ - رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ - خَالِدُ بْنُ الْوَلِيدِ فِي تَوْقِيعٍ لَهُ عَلَى الْمُضِيِّ فِي الْحَرْبِ «أَحْرَضَ عَلَى الْمَوْتِ تُوَهَّبَ لَكَ الْحَيَاةُ» وَلَمْ تَنْسَ مَا قَالَهُ عُمَرُ بْنُ الْخَطَّابِ لِأَحَدِ الْوَلَاةِ «كَثُرَ شَاكُوكُ، وَقَلَّ شَاكِرُوكُ، فَإِمَّا اعْتَدَلْتُ وَإِمَّا اعْتَزَلْتُ» فَتَنْظُرُ إِلَى التَّكْثِيفِ الشَّدِيدِ وَتِلْكَ الْبَلَاغَةُ فِي اخْتِيَارِ اللَّفْظَةِ الدَّالَّةِ الْمُوَحِّيةِ، وَكَانَتْ تِلْكَ تَوْقِيعَاتٌ عَلَى كُتُبٍ وَمُرَاسِلَاتٍ بَيْنَ الْحَاكِمِ وَبَعْضِ الْجُنْدِ لَدَيْهِ أَوْ الْوَلَاةِ. مِنْ هُنَا نَعْيُ أَهْمِيَةَ التَّوْقِيعِ بِاعْتِبَارِهِ وَثِيقَةً وَعَتَبَةً نَصِيَّةً، إِمَّا لِلْإِنْسَانِ نَفْسِهِ عَنْ حَيَاتِهِ وَعَنْ إِنْجَازَاتِهِ، مِثْلَمَا فَعَلَ الدَّكْتُورُ أَحْمَدُ زَوَيْلٌ وَوَقَعَ فِي تَوَاقِيعِ الشَّرَفِ لِحَصُولِهِ عَلَى جَائِزَةِ نُوبَلٍ فِي الْكِيمِيَاءِ، مِثْلَهُ فِي ذَلِكَ مِثْلُ أَيْنِشْتَاينِ فِي الْفِيزِيَاءِ وَعِلْمَاءِ الْكِيمِيَاءِ السَّابِقِينَ، وَإِمَّا أَنْ يَكُونَ التَّوْقِيعُ عَنِ الْعَمَلِ نَفْسِهِ الَّذِي انْتَهَى مِنْهُ وَيُصَبِّحُ التَّوْقِيعُ شَاهِدًا وَدَلِيلًا وَتَأْكِيدًا عَلَى مَا قَدَّمَ فِي الْعَمَلِ، كَمَا نَشْهَدُ الْآنَ مَا يَسْمَى بِحَفَلَاتِ التَّوْقِيعِ، وَهُوَ شَيْءٌ عَظِيمٌ وَمِنْ عَتَبَاتِ النُّصُوصِ.

[انظر الإهداء المكتوب بخط اليد]

(ج)

الْجُمْلُ الْبَادِئَةُ. Beginning sentences. phrases de debut.

الجُمْلُ الْبَادِئَةُ هِيَ تِلْكَ الْجُمْلُ الَّتِي يَبْدَأُ بِهَا الْكَاتِبُ مُؤَلَّفَهُ وَفَقْرَاتِهِ، وَالْكَاتِبُ الْجَيِّدُ هُوَ مَنْ يَجِيدُ الْمَطْلَعُ وَالْمَقْطَعُ كَمَا أَشَارَ إِلَى ذَلِكَ ابْنُ الْأَثِيرِ حِينَ تَنَاوَلَ أَرْكَانَ الْكِتَابَةِ «إِنَّ الْكَاتِبَ مَنْ أَجَادَ الْمَطْلَعُ وَالْمَقْطَعُ، أَوْ يَكُونُ مَبْنِيًّا عَلَى مَقْصَدِ الْكَاتِبِ، وَلِهَذَا بَابٌ يُسَمَّى «الْمَبَادِي وَالْإِفْتِتَاحَاتِ» فَلْيَحْذُوا حَذْوَهُ. وَهَذَا الرُّكْنُ يَشْتَرِكُ فِيهِ الْكَاتِبُ وَالشَّاعِرُ»^(١) كَمَا أَنَّ الْجُمْلَةَ الْبَادِئَةَ لَهَا وَقْعٌ عَلَى الْمُتَلَقِّي، فَإِذَا مَا أَثَارَتِهِ كَانَ أَدْعَى أَنْ يَغُوصَ فِي أَعْمَاقِ النَّصِّ، فَالْإِثَارَةُ هِيَ مَا تَجْعَلُ الْعَقْلَ يَنْتَبِهَ، وَيَبْحَثُ عَمَّا وَرَاءَ مَا أَثَارَهُ، خَاصَّةً فِي الْكِتَابَةِ الْأَدَبِيَّةِ، سِوَا مَا أَكَانَ شِعْرًا أَمْ نَثْرًا، وَقَدْ تَنَاوَلْنَا فِي مَوْضِعٍ آخَرَ الْأَعْجَازَ وَالصُّدُورَ، وَهُوَ قَرِيبٌ مِمَّا نَحْنُ فِيهِ حِينَ نَتَكَلَّمُ عَنِ الْجُمْلَةِ الْبَادِئَةِ وَلَكِنْ كَانَ فِي الشَّعْرِ، فَهِيَ تُعَادِلُ الصَّدْرَ الَّذِي سَبَقَ وَأَنْ تَنَاوَلْنَاهُ، وَنَحْنُ هُنَا نَتَنَاوَلُ الشُّعْرَ وَالنَّثَرَ عَلَى حَدِّ سِوَا، وَالْإِضَافَةُ تَكْمُنُ فِي أَنَّ الْبِدَايَةَ فِي النَّثْرِ قَدْ تَكُونُ سَبَبًا فِي قِرَاءَةِ الْعَمَلِ، أَيْ أَنَّ هُنَاكَ مَا يُؤَدِّي إِلَى ذَلِكَ، فَتَنْظُرُ مِثْلًا عِنْدَ الْعَقَّادِ فِي بَدَايَةِ كِتَابِهِ «عَبْقَرِيَّةَ عَمْرٍ» حِينَ قَالَ: «لَمْ أَرْ عَبْقَرِيًّا يَفْرِي فَرِيهِ» فَهَذَا قَوْلٌ يَجْعَلُ الْقَارِئَ فِي إِثَارَةٍ مِنْ أَمْرِهِ، لِأَنَّهُ غَيْرُ وَاضِحٍ، وَهُوَ مِنَ الْجُمْلَةِ الْبَادِئَةِ الَّتِي تَحْتَاجُ إِلَى تَفْسِيرٍ وَتَوْضِيحٍ فَيُصَابُ الْقَارِئُ بِرَغْبَةٍ حَمِيمَةٍ فِي مَعْرِفَةِ مَا يَقْصِدُهُ الْعَقَّادُ، فَيَعُودُ إِلَى الْمَعَاجِمِ لِيَبْحَثَ عَنْ مَعْنَى «يَفْرِي فَرِيهِ» وَحِينَ

(١) ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدّمه وحققه د. أحمد الحوفي ود. مجدي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ص ٩٦.

يتوصل إلى أن معناها ديني، فيهدأ ويتعلم شيئاً جديداً، حيث إن هذا القول مأخوذ من قول الرسول محمد (ﷺ) «لم أر عبقرياً يفري فريه» والقول كان موجهاً إلى عمر بن الخطاب، والعلاقة هنا أن العقاد استند في البداية إلى قول الرسول محمد (ﷺ) لينطلق منه في عمله الشاق في العبقرية الخاصة بعمر بن الخطاب، وكيف كان هذا الرجل عبقرياً بالفعل في إدارة شؤون الناس، وكيف حكم وعدل بينهم، وفي هذا اللفظ الذي جاء به العقاد يؤكد قول ابن الأثير حول الألفاظ الغريبة، والغريب هنا ليس الموحش من القول بل هو ما يمكن استخدامه، يقول في مثل هذا اللفظ عن الكتاب الجيد: «أن تكون ألفاظ الكتاب غير مخلوقة بكثرة الاستعمال. ولا أريد بذلك أن تكون ألفاظاً غريبة، فإن ذلك عيب فاحش، بل أريد أن تكون الألفاظ المستعملة مسبوكة سبكاً غريباً، يظن السامع أنها غير ما في أيدي الناس، وهي مما في أيدي الناس، وهناك معترك الفصاحة الذي تظهر فيه الخواطر براعتها، والأقلام شجاعته، كما قال البحرني»^(١).

باللفظ يقرب فهمه في بعده عنا ويبعد نيله في قربه

والعقاد حين سطر هذا القول «لم أر عبقرياً يفري فريه» كان متأثراً بطبيعة تكوينه - بالدين الإسلامي، وكان يستشهد بآيات من القرآن الكريم والأحاديث النبوية والأشعار العربية وأخبار العرب، لذلك فإن ابن الأثير قد ذكر أن أفضل الكتاب من يعتمدون على هذه الثلاثة في كتاباتهم، وأن يضربوا همهم إلى «حفظ القرآن الكريم، وكثير من الأخبار النبوية، وعدة من دواوين فحول الشعراء، مما غلب على شعره الإجابة في المعاني والألفاظ، ثم يأخذ في الاقتباس من هذه الثلاثة، أعني القرآن والأخبار النبوية والأشعار، فيقوم ويقع، ويخطئ ويصيب، ويضل ويهتدي، حتى يستقيم على طريقة يفتحها لنفسه»^(٢). وهذا ما يجعل الكاتب ذا ثقة في كتاباته، وهذا ما يؤكد

(١) ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر، مرجع المذكور ص ٩٧.

(٢) المرجع السابق ص ١٠٠.

عليه قول ابن الأثير: «إن للكتابة شرائط وأركاناً»^(١). فالشرائط والأحكام هي من عتبات النصوص.

وننظر أيضاً في بدايات جمل الكاتب صبري موسى خاصة في أعماله الروائية وفي فصول رواياته الثلاثة: «حادث النصف متر» و«فساد الأمكنة» و«السيد من حقل السبانخ». يقول صبري موسى في بداية روايته «حادث النصف متر»: «تمت المسألة بطريقة متحضرة محاطة بكل مظاهر الكبرياء والعظمة»^(٢). حين نطالع هذه الجملة وهي البادئة، فإننا نكون في حيرة من الأمر، لأن الكاتب أدخلنا مباشرة إلى العمل دون أي تمهيد أي أننا لا نعلم ما الذي حدث حتى تتم المسألة بطريقة متحضرة، وكيف أن هذا الأمر يستتبع وجود أشياء أخرى، تطرأ على عقل المتلقي وتجعله يلتهم العمل ويقرب منه أكثر ليغوص في أعماق الرواية، فأى مسألة هذه وأي تحضر هذا الذي سوف تتم المسألة من خلاله، وهل يا ترى تلك المسألة متعلقة بوجودان الناس أو مشاكل الناس أم لا؟ ونرى كذلك في روايته «فساد الأمكنة» يدوؤها بفقرة مثيرة فيها نوع من استقطاب القارئ، حيث أشار إلى المتلقي بأنه مضيئ على وليمة متميزة يقول في أول الفقرة: «اسمعوا مني بتأمل يا أحبابي فإنني مضيفكم اليوم في وليمة ملوكية.. سأطعمكم فيها غداء جليلاً لم يعهده سكان المدن، بينما أحرك أرغن لساني الضعيف وأحكي لكم سيرة ذلك المأساوي نيكولا»^(٣). فهو يثير المتلقي؛ كي يقبل على عمله، وليس معنى الوليمة المعنى الحرفي بل إن الوليمة تكمن في معرفة بعض الأماكن، وقد سكب القاص دُموعاً غزيرة لما أحدثه البطل المأساوي نيكولا، ومعنى ذلك أنه ومن خلال الجملة البادئة أنه يستحس القارئ على الإقبال كي يقرأ العمل، وبالفعل كانت الرواية على مستوى الجملة البادئة في إثارتها، حيث كانت تتمتع بروح شفافية وبحس اجتماعي وسياسي مرهف، وكان المكان أفسى مما توقع القارئ

(١) المرجع السابق ص ٩٦.

(٢) صبري موسى، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، الأعمال الروائية، حادث النصف متر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٤، ص ١٣.

(٣) صبري موسى، الأعمال الكاملة، مرجع مذكور ص ٧٥.

فالمكانَ كَانَ صَحْرَاوِيَا قَاسِيَا فِي الصَّخْرَاءِ الشَّرْقِيَّةِ قُرْبَ الحُدُودِ مَعَ السُّودَانِ،
حَيْثُ جَبَلٌ الدَّرْهِيْبِ الَّذِي لَا يَعْلَمُ عَنْهُ الْكَثِيرُونَ شَيْئًا. لِكُلِّ ذَلِكَ فَقَدْ حُقَّ
لِلجُمْلَةِ الْبَادِئَةِ أَنْ تَكُونَ عَتَبَةً نَصِيَّةً.

وَالْجَدِيرُ بِالذِّكْرِ فِي هَذَا الْمَوْضِعِ أَنْ ضِيَاءَ الدِّينِ بْنِ الْأَثِيرِ قَدْ أَشَارَ إِلَى الْجُمْلِ
الْبَادِئَةِ فِي مَعْرُضِ حَدِيثِهِ عَنِ الْأَرْكَانِ الْخَمْسَةِ الْبَلَاغِيَةِ الَّتِي يَجِبُ عَلَى الْكَاتِبِ
وَالشَّاعِرِ أَنْ يَتِمَّ بِهَا «وَحَقِيقَةُ هَذَا النَّوعِ أَنْ يَجْعَلَ مَطْلِعَ الْكَلَامِ مِنَ الشُّعْرِ
أَوْ الرِّسَائِلِ دَالًّا عَلَى الْمَعْنَى الْمَقْصُودِ مِنْ ذَلِكَ الْكَلَامِ، إِنْ كَانَ فَتَحًا فَفَتْحًا
وَإِنْ هِنَاءً فَهِنَاءً أَوْ كَانَ عِزَاءً فَعِزَاءً»^(١) وَهَذَا يُؤَكِّدُ ابْنَ الْأَثِيرِ جُزْئِيَّةَ ارْتِبَاطِ
الْمَطْلَعِ بِالْمَقْطَعِ، بَلْ وَبِالْعَمَلِ كَكُلِّ أَيْ أَنَّهُ إِذَا كَانَ الْكَاتِبُ أَوْ الشَّاعِرُ انْتَوَى
الْكِتَابَةَ عَنْ شَيْءٍ بَعِينَةٍ، فَإِنَّهُ لَزِمًا عَلَيْهِ أَلَّا يَحِيدَ عَنْهُ، وَلَكِنْ نَرَى فِي الشُّعْرِ
الْعَرَبِيِّ أَنَّ الشَّاعِرَ يَبْدَأُ بِالْغَزَلِ فِي مُعْظَمِ الْقَصَائِدِ ثُمَّ يَتَحَوَّلُ إِلَى الْغَرَضِ الرَّئِيسِ
الَّذِي يَرِيدُهُ، وَهَذَا نَقُولُ: إِنَّ الشَّاعِرَ يَسْتَخْدِمُ تِلْكَ التَّقْنِيَةَ أَيْضًا عَلَى اعْتِبَارِ أَنَّ
الشُّعْرَاءَ قَدْ دَرَجُوا عَلَيْهَا.. وَابْنُ الْأَثِيرِ ذَكَرَ أَنَّ الشَّاعِرَ الَّذِي انْتَوَى الْمَدِيحَ
فَلَا عَلَيْهِ أَنْ يَبْدَأَ بِالْغَزَلِ أَوْ لَا «يَجِبُ عَلَى الشَّاعِرِ إِذَا نَظَّمَ قَصِيدًا أَنْ يَنْظُرَ فَإِنْ
كَانَتْ مَدِيحًا صَرَفًا لَا يَخْتَصُّ بِحَادِثَةٍ مِنَ الْحَوَادِثِ فَهُوَ خَيْرٌ بَيْنَ أَنْ يَفْتَتِحَهَا
بِغَزَلٍ أَوْ لَا يَفْتَتِحَهَا بِغَزَلٍ بَلْ يَرْتَجِلُ الْمَدِيحَ ارْتِجَالًا مِنْ أَوْهَا يَقُولُ الشَّاعِرُ:

إِنْ حَارَتْ الْأَلْبَابُ كَيْفَ تَقُولُ فِي ذَا الْمَقَامِ فَعِذْرَهَا مَقْبُولُ
سَامِعْ بِفَضْلِكَ مَا دَحِيكَ فَمَا لَهُمْ أَبَدًا إِلَى مَا تَسْتَحِقُّ سَبِيلُ
إِنْ كَانَ لَا يَرْضِيكَ إِلَّا مُحْسَنٌ فَاَلْمُحْسِنُونَ إِذَا لَدَيْكَ قَلِيلُ»^(٢)

وْخَيْرُ مَا رَأَيْنَاهُ مِنْ جَمَلِ بَادِئَةٍ كَانَ فِي الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ، سِوَاءِ أَكَانَ جُمْلَةً
طَوِيلَةً مُرْتَبِطَةً بِمَطْلَعِ السُّورَةِ أَمْ كَانَتْ حُرُوفًا لَهَا دَلَالَتُهَا وَتَفْسِيرُهَا، وَعِلْمُهَا
فِي النِّهَايَةِ عِنْدَ اللَّهِ - سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى - وَلَكِنَّا نَرَى اجْتِهَادَاتِ الْعُلَمَاءِ فِيهَا، مِنْ

(١) ضِيَاءُ الدِّينِ بْنِ الْأَثِيرِ، الْمَثَلُ السَّائِرُ فِي أدَبِ الْكَاتِبِ وَالشَّاعِرِ، الْمَخْطُوطُ ص ٤٠٤.

(٢) ضِيَاءُ الدِّينِ ابْنِ الْأَثِيرِ الْمَخْطُوطَةُ ص ٤٠٤.

هنا نعي أن هناك ابتداءاتٍ بها أحرفٌ قد تؤول إلى جمل نحو قوله تعالى «ألم» في بداية سورة البقرة و«ص»، والقرآن ذي الذُكْرِ في بداية سورة «ص». ولها موضعها في هذا المعجم. ومن الجمل البائدة القوية ما رأيناه من أجل يقظة المستمع أو المتلقي قوله تعالى في بداية سورة الحج ﴿يَتَأْتِيهَا النَّاسُ آتِفُوا رَبِّكُمْ إِنَّ زَلْزَلَةَ السَّاعَةِ شَىْءٌ عَظِيمٌ﴾ (١) يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَرَىٰ وَمَا هُمْ بِسُكَرَىٰ وَلَٰكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ﴾ (سورة الحج: الآية ١٠٢) أليس بعد ذلك ألا نجعل الجمل البائدة الدالة عتبةً من عتبات النصوص؟ بلى إن هذه الجمل دليلنا على الدخول إلى عالم النص، ليست الجمل فحسب، بل أيضاً الحروف كذلك، ولها موضعها في هذا المعجم. «واتفق السيوطي مع العلوي في كون الافتتاحات من أحسن البلاغة عند علماء البيان، غير أنه وسّع مفهوم الاعتناء بها، فحدده بأن يُتَأَنَّقَ في أول الكلام؛ لأنه أول ما يقرع السمع»^(١). وقد أوصى صاحب الصناعتين أبو هلال العسكري الكتاب في قوله: «أحسنوا معاشر الكتاب الابتدءات فإنهن دلائل الإعجاز»^(٢).

الْجُمْلُ الْخَوَاتِيمُ phrase de conclusion. Ending sentences

الْجُمْلُ الْخَوَاتِيمُ هي تلك الْجُمْلُ التي يَسْتَشْعِرُ القارئُ نحوها بقلبي دائم؛ لأنها قد تُعْطِيهِ الْخُلُولَ بعدَ قراءةِ الْعَمَلِ وقد لا تُعْطِيهِ تلك الْخُلُولُ فيظل - من ثم - في انتظارِ جُمْلِ خَوَاتِيمٍ يَبْحَثُ عنها من خلالِ فَهْمِهِ لِلنَّصِّ، ليقوم هو أيضاً بكتابتها في ذهنه، ليصل من خلالها إلى نهاية العمل الذي شغله منذ

(١) الحافظ جلال الدين السيوطي، مراصد المطالع في تناسب المقاطع والمطالع، مرجع مذكور ص ٨.

(٢) د. حسين نصار، فواتح سور القرآن، مرجع مذكور ص ٥ ولا بد وأن نشير إلى بعض الكتب التي ذخرت بها كتب التراث العربي القديم التي تناولت الافتتاحات والابتداءات منها هذا الكتاب الذي نتناوله وهو «فواتح سور القرآن» وقديماً كتاب «تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر» و«الخواطر السوانح في أسرار الفواتح» لعبدالله بن أبي الإصبع. ومراصد المطالع في تناسب المقاطع والمطالع لجلال الدين السيوطي، وابن الأثير في أدب الكاتب والشاعر، وهناك مؤلفات أخرى عديدة حول الافتتاحات.

البدء وحتى الانتهاء من الكتابة، وتعتبر الجُمْلُ الخواتيمُ من الأهمية بمكان، حيثُ تظلُّ عالقةً في الذهن، خاصة إذا ما كان لها دلالاتُها، كما رأينا ذلك عند جمال الغيطاني حين كان يحيل في نهاية فقراته إلى أعمال أخرى له، وهذا النوعُ يُسمَّى إحالة، أي أن القارئ حين يقرأ رواية لجمال الغيطاني، فإنه يجد فيها إحالات كثيرة، وهي بالفعل ظاهرة يجب أن تُدرس على اعتبار أنها عتبةٌ من عتبات النصوص، وهذا الأمر موجودٌ عند الكتاب الكبار الذين لديهم مشروعٌ كتابي كبير، حيثُ نراه يقول في معظم نهايات الفقرات الخاصة به: إنه قد أكمل هذا الجزء في مكان آخر وفي عمل آخر، فيجعل المتلقي على اتصال مع معظم أعماله، ولو أن المتلقي سار وراء لحظة بلحظة واتبع منهجه، فإنه سوف يقرأ جُل أعماله. فقد كان مهموماً بالموروث الثقافي والفكري للأمة العربية ومن يقرأ رواية واحدة من رواياته، فإنه يقرأ في الوقت نفسه مجموعة كبيرة من أعماله، حيثُ إن الإحالة الغيطانية سمةٌ من سماته التي تميزت بها كتاباته، فيذكر بصريح القول: إنه أكمل هذا الجزء في رواية كذا أو أنه سيكملها في موضع آخر من الرواية المقروءة ذاتها، فنراه في رواية «خلسات الكرى» أو في لحظات الهيام وفي معرض حديثه عن الفتاة الخيالية فتاة الكرى بلبسته ممشوقة القوام عمارة الأنوثة، والتي وجدها في مراکش نراه يحيلنا إلى رسالته عن الصَّبَابَةِ والوجد بقوله: «المَحْتُ إلى قبس مما عرفته في رسالتي عن الصَّبَابَةِ والوجد فمن شاء عليه بمطالعة خلاصة أمري هناك»^(١). وهي تجربةٌ شائكة، وهذه التجربة بدورها عالم لأفقهها، فالإحالة والأفق متلازمان تلازم الصورة والأصل، تمتلك كل تجربة محيطاً يطوقها ويميزها ويتصدى لأفقي الممكنات الذي يشكل في الوقت نفسه أفقاً داخلياً وخارجياً للتجربة. ومن هنا فإن الجُمْلُ الخواتيم لها دلالاتها عند جمال الغيطاني وعند غيره من الكتاب وهي عتبة نصية تُفرِّق بين كاتب وآخر في تميزه من ناحية أن الجملة هي مُلَخَّصٌ لأمرٍ كثيرة يكشفها الكاتب فيها.

وهو الأمر ذاته نراه في تكثيف الجملة الخاتمة لمقطع طويل للكاتب الأستاذ طنطاوي عبد الحميد في روايته «السَّامِرة» حيثُ يقول في نهاية فقرة:

(١) جمال الغيطاني، دفاتر التدوين، خلسات الكرى، دار الشروق، الطبعة الثالثة القاهرة ٢٠٠٣ ص.

«فالثورة ردُّ فعل لفعل قاتم جائم فوق صُدُورِ تَبَحُّثٍ عن الحرِّيَّة» (١).
 بالتأكيد الثورة أو الانفجار البشري والخروج إلى الشوارع يكون حتماً نتيجةً
 طبيعية، وردَّ فعل لما يعيشه الناس من قهر وظلم وبطش، ويعبرُ عنه بهذا
 القول تأكيداً منه على حقِّ الشعوب في الانتفاضة على الظلم الذي حاق بهم،
 وكانت عينا الكاتب على ثورة مصر العظيمة ٢٥ يناير ٢٠١١، وكانت الجملة
 مفتاحاً لقراءة العمل الذي يتناول سيطرة الذاكرة، فهناك من يتاجر في ذاكرة
 الشعوب ببيع آثارها وما نتج عن فكر السابقين، وهو ظلمٌ واقعٌ بلا شكٍّ
 على الشعب نفسه الذي أراد الخلاص من المستعمر، الذي جثم على قلبه
 سنواتٍ طويلة، لبحث عن الحرِّيَّة المفقودة، ويبحث أيضاً عن وطنه، لأنَّ
 هناك من سرق الوطن والتاريخ والهويَّة، الأمر الذي يستلزم يقظة الشعوب
 في انتفاضاتها وثوراتها على ذلك المغتصب، للأرض والعرض والتاريخ،
 فقد لوثوا التاريخ ولم يكتفوا بذلك بل كتبوا ما يروق لهم، على اعتبار أنَّ
 المنتصر هو مَنْ يكتُب التاريخ، فكانوا منتصرين على شعبٍ فقيرٍ لا يملك
 قوته، ويستحوذ على مقدراته ثلثة من البشر، لكل ذلك كانت الجملة الخاتمة
 للفقرة عتبةً من عتبات النصوص، وإذا تتبعنا تلك الجمل الحواريَّة في أعمال
 كتاب يعون ذلك جيداً، فإننا من الممكن أن نخرج ببحثٍ ضخمٍ معبرٍ عمّا
 يريد الكاتب إيصاله للناس، وفيه دلائلٌ وخلاصة أفكاره حول موضوع
 روايته أو عمله الأدبي، وهذه الجملة هي جملة محرّكة للذهن وعلى الرغم
 أنَّها في نهاية فقرة أو هي جملة خاتمة، إلا أنَّها لها أكثر من بُعد، أولاً: تأتي
 هذه الجملة الخاتمة بعد نظر دقيق لما وصل إليه حالنا من بؤسٍ وشقاءٍ بعد
 ثورة المصريين وموتِ شباب مصر الطاهر من أجل التغيير والحرِّيَّة والعدالة
 الاجتماعية، إلا إنَّ ذلك لم يحدث، بل بالعكس ألقى القبض على أولئك
 الشباب وأودعوا السجون لا شيء، إلا أنَّهم خرجوا منادين بالحرِّيَّة، لذلك
 كانت جملة الكاتب معبرةً عن حالة عاشتها بلاده، ثانياً: إنَّ الفعل القاتم
 الجائم فوق الصُدور هو ذلك الدُّل الذي عاشته البلاد، لا شيء إلا لأنَّها

(١) طنطاوي عبد الحميد، السامرة، بورصة الكتب، الطبعة الأولى القاهرة ٢٠١٦ ص ١٢.

طالبت بالحرية والعدالة الاجتماعية. ثالثاً: ردة الفعل كانت نتيجة ظلم، حتى يعلم المستبد أن ردة الفعل من الممكن أن تحدث في أي وقت، ومن ثم كانت الجملة الخاتمة عتبة من تلك العتبات الموازية الداخلية.

جيولوجيا النصّ Geologie du texte. Geology of the text

جيولوجيا النصّ هي تلك الأشياء التي تكوّن منها النصّ عبر السنين، وما حدث للنصّ في طبيعة تطوره، ومدى اختلافه عن نصّ آخر من خلال القراءة العميقة له، عبر مراحل المخلّفة، بمعنى أن الجيولوجيا التي هي علم يبحث في تكوين وطبيعة الصّخور التي تكوّنت منها القشرة الأرضية عبر الزمن، هي في النصّ كذلك؛ سواء أكان النصّ مكتوباً أم مرسوماً أم منخوئاً، لأنّ عمر النصّ قديم منذ أن جاء الإنسان إلى هذه الحياة، وهو يحيا في نصّ مفتوح له بدايةً ونهايةً. فكيف تكون «جيولوجيا النصّ» عتبة من عتبات النصوص؟ إنّ الباحث المدقق في النصّ يجد أنّه مرّ بمراحل تطور كما الحياة في الإنسان نفسه، وتطور النصّ - إذا كان نصّاً أدبياً - ارتبط طبيعياً بتطور اللغة، وانتقالها من مرحلة البداوة إلى الحضرة، وعن جيولوجيا النوع نجد أنّ الإغريق والرومان كانت لديهما نصوصّ في الشعر والمسرح، ولم تكن هناك روايات خاصة مع العصر الكلاسيكي الذي سبق ظهور المسيح عليه السلام، وكان الشعر والدراما المسرحية شفاهة، ولا يكتبان، وهذا ما يميّز جيولوجيا النصوص في هذا التوقيت، وظل ذلك فترة طويلة إلى أن دونوا ما كانوا يقولونه، وكانت نوعية الكلام تنحصر في التعبير عن النفس والافتخار بها ضد القوى الأخرى مثل الملاحم والسّير الطويلة التي عبّرت عن تلك المراحل بعد ذلك، وقد ظلت تنتقل شفاهة فترة طويلة وحدث بها انحرافات كثيرة، هذه الانحرافات أو الإضافات هي ما تمثل التغيير في «جيولوجيا النصّ». وكثير من تلك الملاحم ما كان يتناول حكايات شُعْب من الشعوب في بداية تاريخه، وكيف أنّ تلك الجماعات قد كونت مجتمعات

كبيراً هم كانوا الأساس فيه، وهذه التعبيرات تنحصر في الأسلوب وبناء الجمل والعبارات التي ارتبطت أيضاً بموضوع الشجاعة والفخر، وفي الوقت نفسه التعبير عن الحياة. والمفردات المستخدمة كانت من واقع تلك الحياة، والمحاولة للعودة بها إلى تلك الحياة البدوية الأولى، فكانت ألفاظاً بعينها. ونسأل كيف ندخل النص من خلال جيولوجيته؟ ندخله من خلال لغته والأشياء التي تكوّن منها النص، وكان لها تأثيرٌ عبر الزمن، والنص يتكون منذ البدء من الحرف والكلمة والجُملة، ثم الفقرة ثم الصفحات التي تحوي الزمان والمكان والأحداث والخطاب. وكان هناك تطورٌ في التّفنيات السردية في الكتابة مع المفردات، فمنذ البدء كانت الحروب، فظهرت مفردات الحروب وكلماتها في الكتابات، وكان ذلك في العصر الكلاسيكي تحديداً مع تأليف «الإلياذة والأودسة» لهوميروس، والتي لم تدون إلا بعد وفاته بأكثر من ٤٠٠ عام، ثم مع بداية القرون الوسطى ومجيء السيد المسيح - عليه السلام - ارتبطت المفردات بالدين، فظهرت أيضاً تلك المفردات في الكتابات، فحين ندرس أدب تلك العصور، فإننا ندخل من هذا الجانب، وتصبح عناوين الدّراسات مرتبطةً بالعصر نفسه، ومن ثم تصبح جيولوجيته عتبةً لتلك النصوص، سواء أكان النص دينياً أم غير ذلك.

وتلك الجيولوجيا التي تبحث في التغير الذي يطرأ على العمل من داخله هي في الوقت ذاته مرتبطةً باللغة والبنية والأسلوب، وجميعها له ما يبرر تغير الأمر فيه، على سبيل المثال نرى نجيب محفوظ في العصر الحاضر تتغير جيولوجية نصّه من خلال اللغة وسرعة السرد، فبعد أن كان هادئاً في «بين القصرين» ومع أول مشهد فيها والذي يؤكّد تأثير العصر والأحداث، حيث تغيرت اللغة من الهدوء إلى السرعة المتماشية مع الزمان والمكان، على حد تعبير الدكتور أحمد درويش، ونراه في هذا المشهد متأثراً ببلزاك الروسي الذي كان يصف مشهداً في ثمانين صفحة يقول نجيب محفوظ: «عند منتصف الليل استيقظت كما اعتادت أن تستيقظ في هذا الوقت من كل ليلة بلا استعانة من منبه أو غيره، ولكن بإيحاء من الرّغبة التي تبيت عليها، فتواظب على استيقاظها في دقة وأمانة، وظلت لحظات على شك من استيقاظها..» ثم نرى

تلك اللغة في «اللسن والكلاب» تأخذ طريقاً آخر في التغيير، فنراها متلاحقة وفي عجلة من الأمر، وهذا هو التَّطَوُّرُ الجيولوجي للغة عند محفوظ يقول: «آن للغضب أن يتفجّر وأن يحرق، وللخونة أن يياسوا حتى الموت، وللخيانة أن تكفر عن سحتتها الشَّائِهة، نبوية عlish، كيف انقلبَ الاسمان اسماً واحداً؟ إنهما يعملان لهذا اليوم ألف حساب..»^(١). ونلاحظ انتقال اللغة من حالة إلى حالة، وهو ما نعينه من جيولوجيا النَّصِّ أي التَّطَوُّرُ وكما اختلفت اللغة في سرعة الإيقاع من مرحلة إلى مرحلة، اختلفت الوسائل الروائية الأخرى، مثل الزمان واطاراده، والمكان وثباته، فظهرت في كثير من روايات هذه المرحلة الأزمنة المتداخلة أو المتداخعية وظهرت فكرة الاسترجاع الماضي خلال حديث الحاضر، وظهر المكان غير الثابت واختلفت كذلك درجة شفافية الرمز وغموضه تبعاً لعوامل كثيرة، منها ما يتصل بالموقف المعبر عنه، ومنها ما يتصل بالفرد المعبر، ولعل ذلك يتضح في رواية «ثرثرة فوق النيل سنة ١٩٦٦»^(٢). ويزداد الأمر وضوحاً إذا تناولنا الحدث في أعمال نجيب محفوظ، وكيف نظر للحدث، حيث كان في البداية ينظر إليه من زاوية واحدة كما كان في «عبث الأقدار» و«خان الخليلي» و«زقاق المدق» ثم أصبح في كتاباته المتأخرة ينظر إليها من عدد من الزوايا، كما كان الحال في «ميرامار»، ويقوم برصده من زوايا متعددة، وهذا التنوع في وسائل الفن الروائي، الذي يستجيب فنياً لكثير من أنواع التنوع في المجتمع، يفتح بدوره أبواباً لعشرات الطرق الفنية التي يؤصلها نجيب محفوظ في فن الرواية العربية^(٣) هذا يؤكد أن التَّنَوُّعَ والتَّغْيِيرَ في جيولوجيا النَّصِّ هما التَّرجمة الفعلية لما يحدث في المجتمع، وعليه تصبح تلك الجيولوجيا عتبةً من عتبات النصوص.

ختُماً نقول: إنَّ النَّصَّ يتأثر بعوامل عديدة كما الحال في طبيعة الصُّخُور؛ يتأثر النَّصُّ بعوامل اجتماعية واقتصادية وسياسية، كما أنَّ الروافد الثقافية

(١) نجيب محفوظ، اللسن والكلاب، دار القلم، بيروت، لبنان ١٩٧٣ ص ٧.

(٢) د.أحمد درويش، مدخل إلى الأدب العربي، جامعة مصر الدولية، القاهرة ٢٠٠٨ ص ١٢١.

(٣) المرجع السابق ص ١٢١

للكاتب تظهر في أعماله؛ بمعنى أن ثقافة الكاتب وطريقة السرد في فترة
زمنية معينة تظهر في كتاباته، أي أنه يتأثر بما حوله، وكيف أن الأدب محاكاة
للواقع، فيأتي السرد متماشياً مع ذلك التطور من تتابع للأحداث ووصف
الشخصيات، كما رأينا عند نجيب محفوظ، بالضبط مثلما يحدث للصخور في
الأرض، فهي تتأثر بكثير من العوامل كي تتكون وتأخذ تركيباً كيميائياً معيناً،
بحيث يميزها عن غيرها من الصخور، كما أكد ذلك الجيولوجي والكاتب
الأستاذ علي حسن. وإذا كانت هناك عوامل تؤثر في النص كما قلت، فإن
هناك أيضاً عوامل تؤثر في الصخور، مثل الرياح ودرجة الحرارة والأمطار،
فضلاً عن الزمان والمكان، وهو الحادث في النص، وإذا كان الزمان والمكان
يؤثران في النص سلباً وإيجاباً، فإن هناك تشابهاً حتمياً في هذه الجزئية، بمعنى
أن النص مثل الصخرة يتأثر بهذين العنصرين؛ الزمان والمكان، ونعلم جيداً
كيف يكون الزمان البطل في عمل من الأعمال الأدبية، كما هو الحال في
روايات الأجيال أو الأنهار، مثل أعمال إميل زولا، وليو تولستوي الروسي
وغيرهما، وأيضاً كيف يكون المكان البطل في أعمال بعينها كما الحال في متون
الأهرام وثلاثية محفوظ، وما أريد التأكيد عليه أن الزمان والمكان في العمل
مثلهما بالضبط مثل تأثيرهما في الصخور وجيولوجيتهما، وإذا كانت التجوية
من الأمطار والرياح وغيرهما يؤثران في الصخور، فإن الأمر نفسه في النص،
حين يتأثر بالعوامل السياسية والاقتصادية، كما الحال في أعمال الكاتب
الذين عاصروا الحروب سواء أكان في مصر أم خارج مصر، وأن الكاتب بما
هو لسان حال قومه والمعبر عن الآلام والآمال يتأثر بالحالة فينقل ذلك
التأثر إلى الناس عن طريق الكتابة، حتى ولو كانت الحالة النفسية سيئة،
فهو يقوم بالتعبير عنها. والنص إذا رأيناه قد تحول تحولاً جذرياً من حالة
كان عليها الكاتب من قبل إلى حالة مغايرة، فإن ذلك يعود حتماً إلى عنصر
التحول مثلما تتعرض الصخرة لعوامل التجوية والتغيرات البيئية وتسمى
حينئذ بالصخور المتحولة، على العكس من الصخور المترسبة التي تترسب
بسبب تعاقب العصور الجيولوجية، التي تساوي النص في حالة وصوله بعد
الترسبات الباقية من الثقافات المتعاقبة والحضارات المختلفة التي قد هضمها

الكاتب، فنرى نصوصه، وقد بدا فيها تلك التغيرات التي حدثت فنرى ترسبات نصية قديمة في أعماله، بمعنى حين نقرأ نصاً بعينه فمن الممكن أن نعلم أن هذا النصّ ينتمي لأي عصر من العصور. من هنا نستطيع أن نقول إنَّ جيولوجيا النصّ تتفق سلباً وإيجاباً مع جيولوجيا الأرض، وتصبح تلك التغيرات التي تطرأ على النصوص هي مفاتيح لدراسة تلك النصوص وعتبة من عتباتها المهمة جداً.

[انظر التضاريس النصية - البليو جرافيا]

(ح)

الحافز Stimulant. Stimulus

الحافز عتبة من عتبات النصوص، فلولاً وجوده، ما كتبنا، وما رَسَمْنَا، وما نَحْتَنَّا، وما فعلنا أفعالاً كثيرة، وأقل ما يمكن أن يقال: إنَّ الحافز هو الدافع نحو الكتابة أو أي عمل آخر، فهو الباعث والدافع الذي يدفع الإنسان ويحثه على القيام بعمل ما، بدايةً من تأكيد المولى - عز وجل - على أهمية الكتابة في قوله تعالى ﴿تَّ وَالْقَلَمَ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾ فقد أقسم بالقلم ومداد القلم وعليه تصبح هذه الآية حافزاً لمن أراد أن يؤلّف ويكتب، وهذا أمرٌ عظيم يجب الالتفات إليه، والاهتمام به، وقد قال عباس العقاد في كتابه «أنا» في مقالة حملت عنوان «ثلاثة أشياء جعلتني كاتباً» إنني أومنُ بكلمات التشجيع التي يتلقاها النَّاشئ في مطلع حياته، ممن يثق بهم ويعتزُّ برأيهم، فيمضي إلى وجهته على يقين من النَّجاح، وأومن بالظروف وفعلها في تمهيد أسباب النَّجاح وتيسير البدء في طريقه، ثم المثابرة عليه إلى غاياته القريبة والبعيدة. وأومن بالرَّغبة في الوجهة التي يتَّجه إليها النَّاشئ والعمل الذي يختاره ويحسُّ من نفسه القدرة عليه والاستعداد له مع الاجتهاد والتَّذرع بالوسيلة النَّاجعة، أومن بها مجتمعات ولا أومن بها متفرقات^(١). تلك كانت الأسباب التي جعلت العقاد كاتباً معروفاً، وكانت هي الدافع والحافز نحو الكتابة، لخصها لنا في ثلاثة أشياء، التشجيع، والظروف المحيطة به والرغبة الصادقة

(١) عباس محمود العقاد، أنا، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، القاهرة ٢٠٠٥ ص ٥٧.

في النَّجَاح، ومن عوامل التَّشْجِيع التي جعلته يعشق الكتابة ما قاله الشَّيْخُ محمد عبده حين زار مدرسته في أسوان واطَّلَعَ على كراسة الإنشاء فقال: «ما أجدر هذا أن يكون كاتباً بعد!»^(١) فلم تكن تلك الأسبابُ عتباتٍ نصيةً على الكتابة فحَسْب، بل هي عَتَبَاتٌ على الحياة كلها والنجاح فيها، وهو ما وُضِّحَ أكثر العقاد في مقالةٍ أخرى في الكتابِ نفسه، تحت عنوان «عرفتُ طريقي للنجاح» وعدَّدَ فيها أسبابَ النَّجَاحِ في الحياة. فالحافز نحو الكتابة أو الرَّسْم أو التَّصْوِير أو النَّحْت أو قول الشُّعْر أو أي فنٍّ من الفنون، هو عتبةٌ لهذا العمل وسببٌ مؤكدٌ للقيام بهذا العمل، وأهمُّ تلك الأشياء هو دافعُ الحبِّ لها والرغبةُ فيها، فلا ينجح الإنسانُ في شيءٍ لا يرغب فيه، وكان الحافز نحو النجاح عند العقاد بسيطاً وليس معجزاً وفي متناول الجميع وكما قال: «ولا أحسبُ أنني اعتمدتُ على المعجزاتِ أو الغرائبِ في توفير أسباب هذا النَّجَاح، ولكنِّي أحسبُ أنَّها أسبابٌ طبيعيةٌ معروضةٌ للعاملين في كلِّ صناعةٍ، يلتفتون إليها باستعدادهم لها، ويعينهم على الالتفاتِ إليها نصحُ النَّاصِح وهدايةُ الدليل»^(٢). وعدد العقاد أسباباً للنَّجَاح يأتي في مقدمتها الرَّغبةُ الصادقةُ في النَّجَاح، ويقول أيضاً: «وسبب لا يقل عن الرَّغبةِ الصَّادِقةِ والعمل للعمل لا للنتيجة المترتبة منه، وهو الثَّقة بالنَّفْس والاستخفافُ بالعقباتِ وبإنكار المنكرين عن جهلٍ أو حسدٍ أو تباين في الرأي»^(٣). وهذا هو الحافز عند العقاد على التعليم والابتكار والكتابة ويعطينا نصائح غالية تكمن في أنَّ من يريد النَّجَاح فلا يلتفت وراءه، وألاَّ يلقي بالاً بأولئك المثبطين للهمم، وهذا ما عناه بقوله «إنكار المنكرين» فمن خلال هذا الإنكار يصل الإنسان إلى مبتغاه من الكتابة أو الرَّسْم، أو أي نوع من أنواع الإبداع. وقد يكون الألمُ حافزاً على الإبداع، فالألمُ الذي عاناه طه حسين بفقدته لحاسة البَصَرِ كان حافزاً على المثابرة والاجتهاد لكي يثبت وجوده، وأيضاً الألمُ الذي اجتاح الكاتبة المصريَّة نعمات البحيري - رحمة الله عليها - كان سبباً في إبداعها

(١) المرجع السابق الصفحة نفسها ٥٧.

(٢) المرجع السابق نفسه ٨٩.

(٣) المرجع نفسه ص ٩٠.

وكتابتها مثل طه حسين؛ لذلك فإنَّ الحافِزَ من العواِمِلِ المساعدة على العمل، والتي هي عبئةٌ مهمةٌ من عتباتِ النَّصِّ «قد يكونُ الألمُ دافعاً إلى الإبداع؛ بمعنى إذا تألم الشَّخصُ الذي لديه حسُّ أدبي، فإنَّ ذلك قد يُؤدِّي به إلى أن يدوِّنَ ما يشعُرُ به من معاناةٍ، ويصبح هناك إبداعٌ بسبب ذلك الألم»^(١). وله موضعه الخاص من هذا المعجم، وما يقال عن فنِّ الكتابة يقال أيضاً عن فنِّ المَسْرَحِ، وفنِّ التَّمثِيلِ والفنونِ الباقية، وكيف أنَّ الحافِزَ من الأهمية بمكان كما كان عند العقاد وغيره من الأدباء والكتَّاب والفنانين.

حديثُ المؤلِّفِ عَمَّا كتبه
Propos de l'auteur sur ce qu'il a écrit. Words

from The author on what he wrote stimulant

حديثُ المؤلِّفِ عَمَّا كتبه عبئةٌ نصيَّةٌ، لأنَّه يبين بعضَ الجوانبِ المهمَّةِ في عمله، ويُعتبر أيضاً تصريحاً منه عن العملِ، فما يقوم بفعله بعضُ الكتَّاب من الحديثِ عن أعمالهم؛ سواء أكان في ندواتٍ ثقافية أم عبر اللقاءات الصَّحَفِيَّةِ أم الأحاديثِ في التلفزيون أو الإذاعة أو ما يكتب، ما هو إلا إضاءةٌ للنَّصِّ، خاصة أن المؤلِّفَ نفسَه هو مَنْ يقوم بالقاء تلك الإضاءة، أي أنَّ ما يقوله عن العمل شيءٌ أكيدٌ، يشرِّح من خلاله الظروفَ والملايسات التي من أجلها كتب هذا العمل يقول أحمد مراد عن روايته «أرض الإله: إنَّ أرضَ الإله تبحتُ في تاريخنا القديم، وهذه الرواية قد استغرقتُ عامين في كتابتها» وقال أيضاً: «إنَّ روايته الجديدة «أرض الإله» يقصد بها مصر، وهي دولة مؤمنة بإله واحدٍ، ورغم ذلك أصبح لدى البعض ضعف الإيمان وصل لليأس بأنَّه لا يمكن أن يرى الوطنَ بشكلٍ إيجابي، وذلك بسبب تراكم المشكلات والتي سببت شرخاً كبيراً فيها، وأنَّه جعل روايته نافذةً علميةً تاريخيةً، وذلك بعد عزوف الشَّبابِ عن القراءة بشكلٍ كافٍ، مضيفاً أنَّ النَبِيَّ بَسَّرَ وأنَّ نَحْسَ بمشاكله، ونستقي ذلك من خلال التَّوراة

(١) د. عزوز علي إسماعيل، الألم في الرواية العربية، دار غراب للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى القاهرة ٢٠١٧ ص ٢٩٩.

والإنجيل، وأضاف مراد خلال كلمته، أن لدى كل إنسان ثوابت، ولكن لا بُدَّ من توظيفها بشكل صحيح، وأنَّ الرواية التاريخية تقوم على فكرة أو تخيل للفرد، ولا يمكن اعتمادها كوقائع للتاريخ»^(١). وحين يتحدث الكاتب أحمد مراد عن روايته «أرض الإله» فهو يقوم أولاً بالترويج لها، ثانياً: يحاول إضاءة النص الذي كتبه مبيناً الفترة التي كتب فيها الرواية، ثم الفكرة التي قامت عليها، وفي حديثه شيء مهم جداً وهو أنه يؤكد على أن الرواية تعتمد في الأساس على الخيال، حتى ولو كانت تبحث في التاريخ أو أنها رواية تاريخية حين قال: «ولا يمكن اعتمادها كوقائع للتاريخ». وأيضاً ما قاله الكاتب محمد صادق عن روايته «هيتا» التي تتناول فيها سبع مراحل للحياة العاطفية قال: «الحب الحقيقي هو الحب الذي يجعل كل الناس تتعب فيه كل يوم وكل ثانية، حتى يصلوا للنقطة تجعل الحياة شبه حلوة.. لأنَّ ببساطة شديدة.. الحياة عمرها ما تبقى حلوة.. فقط تبقى أحلى مع حد مقدر وجودك فيها»، وهذه العبارات للكاتب هي مفتاح للعمل، ذلك العمل الذي يعزف على أوتار القلوب وحالات العشق المختلفة، وهو ما يذكرنا بمراتب العشق كما خطها من قبل ابن حزم الأندلسي في كتابه «طوق الحمامة في الإلفة والألف». وإذا انتقلنا إلى الغرب سنجد الكاتب الفرنسي الشهير غوستاف فلوبير يقول عن روايته «مدام بوفاري» جملة شهيرة ظهرت في أثناء عرضها في المسرح، حين كان يدافع عن نفسه تجاهها قال: «نعم لقد أريتكم الرذيلة، ولكن من أجل أن نحافظ على الفضيلة»، وهذا القول صادرٌ من كاتبٍ يعرف ما يكتبه جيداً، وكان هذا القول مفتاحاً أيضاً للعمل، فهو بالفعل تناول في هذا العمل الحديث عن تلك الفتاة الجميلة، التي كانت تعشق الرذيلة، فأحبَّت وعشقت شارل بوفاري الطيب، الذي كان يأتي لوالدها من أجل علاجه، وهذه الرواية لاقت اعتراضات عديدة، لدرجة أنَّها قُدمت للمحاكمة من خلال صاحبها فلوبير، واتهم بإفساد الأخلاق والقيم العامة من خلال ما طرحه

(١) جريدة اليوم السابع، ١٧ أبريل ٢٠١٦ القاهرة.

فيها. وأيضاً نرى فرانز كافكا الكاتب التشيكي المعروف بتشاؤمه يقول: «لا يزال الليلُ ليلاً أكثر من اللازم» وهنا إشارةٌ إلى ما يعانيه من آلام، عبّر عنها تجاه العالم في روايته الشهيرة «التحول» أو «المسخ»، وكأنَّ هذا التعبير مفتاحٌ ليس فقط لرواية المسخ بل أيضاً مفتاحاً لكل أعمال فرانز كافكا، يقول كافكا: «إننا نتغلغل في أنفسنا مثلما يفعل خلد في الأرض، ونخرج من أوكارنا الرَّملية المطمورة، وقد أصبحت أجسادنا بشعورها المخملية ضاربةً إلى السَّواد، ومددنا أقدامنا الصَّغيرة الحمراء المسكينة إلى أعلى بشكلٍ جدير برثاء حنون»^(١). من هنا نقول إنَّ حديثَ المؤلِّف ما هو إلا عتبةٌ نصيةٌ عن أعماله الأدبية، أو عن النَّصِّ بمفرده، كما هو الحال عند فرانز كافكا عن روايته «التحول» وغيره من الكتاب.

الحَرْفُ . Lettre

الحَرْفُ عَتَبَةٌ مِنَ الْعَتَبَاتِ النَّصِّيَّةِ، وَلَوْ لَا الْحَرْفُ مَا كَتَبْنَا شَيْئاً، وَلَا دَخَلْنَا النَّصَّ، فَسُبْحَانَ مَنْ عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ، وَسُبْحَانَ مَنْ كَانَ أَمْرُهُ مَحْضُوراً بين حَرْفَيْنِ الْكَافِ وَالنُّونِ، فإذا أَرَادَ شَيْئاً أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ، وقد قال الرَّسُولُ مُحَمَّدٌ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ «إِنَّ أَوَّلَ شَيْءٍ خَلَقَهُ اللَّهُ الْقَلَمَ، ثُمَّ خَلَقَ النُّونَ وَهِيَ الدَّوَاةُ ثُمَّ قَالَ لَهُ أَكْتُبْ قَالَ وَمَا أَكْتُبُ؟ قَالَ أَكْتُبُ مَا يَكُونُ - أَوْ - مَا هُوَ كَائِنٌ مِنْ عَمَلٍ أَوْ رِزْقٍ أَوْ أَثَرٍ أَوْ أَجَلٍ فَكَتَبَ ذَلِكَ إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ فَذَلِكَ قَوْلُهُ: ﴿تَ وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾ ثُمَّ خَتَمَ عَلَى الْقَلَمِ فَلَمْ يَتَكَلَّمْ إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ ثُمَّ خَلَقَ الْعَقْلَ وَقَالَ وَعِزَّتِي لِأَكْمِلَنَّكَ فِيمَنْ أَحْبَبْتُ وَلَا تُفْصِنَنَّكَ مِنْ أَبْغَضْتُ»^(٢). وكانَ أَوَّلَ شَيْءٍ خَلَقَهُ اللَّهُ الْقَلَمَ، فَهُوَ الْبِدَايَةُ وَالْعَتَبَةُ الرَّئِيسِيَّةُ عَلَى حَيَاتِنَا وَدَوَاتِنَا، وَهُوَ مَا يُحْطُّ حَسَنَاتِنَا وَسَيِّئَاتِنَا، وَهُوَ مَا يَكْتُبُ الْأَجَلَ وَالرِّزْقَ وَالْعَمَلَ وَالشَّقَاءَ وَالسَّعَادَةَ، وَهُوَ مَا نَقُومُ بِالْإِمْسَاكِ بِهِ لِنَكْتُبَ

(١) فرانز كافكا، الأثر الكامل مع تفسيراتها، الحكم، الوقاد، الانمساخ، رسالة إلى الوالد، ترجمة إبراهيم وطفى، دار الحصاد، سوريا الطبعة الثانية، ٢٠٠٣ ص ٤٤٩.

(٢) تفسير ابن كثير، تفسير قوله تعالى «ن، والقلم وما يسطرون، سورة القلم الآية الأولى.

ضَمَائِرُنَا وَحَيَاتِنَا فِي شَيْءٍ مِنَ الذِّكْرِ، فَكُلُّ مَا يَكْتَبُهُ الْإِنْسَانُ مَا هُوَ إِلَّا ذِكْرَى لَهُ، وَبِقَاءِ لَأَثَرِهِ أَنَّهُ عَاشَ فِتْرَةً مِنْ هَذِهِ الْحَيَاةِ، وَقَدْ كَرَّمَ اللَّهُ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى الْقَلَمَ حِينَ قَالَ لَهُ: اكْتُبْ، فَجَعَلَهُ الشَّاهِدَ عَلَى أَعْمَالِ الْعِبَادِ، أَيَّ أَنَّ اللَّهَ أَقْسَمَ بِهَذَا الْقَلَمِ الَّذِي هُوَ الْأَدَاةُ الَّتِي تُسَطَّرُ مَا يَدُورُ بِالْعَقْلِ، فَهُوَ الْوَسِيلَةُ الَّتِي تُيسِّرُ لِلْإِنْسَانِ التَّعْبِيرَ عَمَّا يَجِيشُ بِدَاخِلِهِ، فَيَكْتُبُ الشَّعْرَ وَالنَّثَرَ، وَمَا يَعْنُ لَهُ. وَالْقَلَمُ مَا يُعَلِّمُ بِهِ، مُضْداً قَالَهُ تَعَالَى، ﴿اقْرَأْ بِأَسْمَاءِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ ① خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ ②﴾ اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ ③ الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ ④ عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ ⑤. وَلِلْحَرْفِ الْعَرَبِيِّ دِلَالَاتٌ ⑥. وَلَوْ لَا ذَلِكَ الْقَلَمُ الَّذِي يُحِطُّ الْحَرْفُ مَا كَتَبْنَا، وَلَا تَعَلَّمْنَا وَلَمْ نَنْسِ الْحَيَاةَ الْأُولَى فِي الْكِتَابِ وَحَفِظَ الْقُرْآنَ مِنْذُ الصَّغَرِ وَتَعْلِيمِ اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ. كُلُّ ذَلِكَ كَانَ أَسَاسَهُ الْقَلَمُ، أَيَّ الْكِتَابَةِ، وَهَذِهِ الْكِتَابَةُ تَأْتِي بَعْدَ تَعَلُّمِ كَيْفِيَّةِ الْقِرَاءَةِ وَمَعْرِفَةِ الْحُرُوفِ وَتَرَاكِيِبِهَا مَعَ أَخَوَاتِهَا، وَهَذَا مَا سَيَأْتِي ذِكْرُهُ فِي هَذَا الْمُعْجَمِ، فَالْقَلَمُ عَتَبَةٌ لِلْكَاتِبِ وَعَتَبَةٌ لِلنَّاقِدِ وَعَتَبَةٌ لِلْمُتَلَقِّي، فَهُوَ النَّافِذَةُ الَّتِي يُدَوِّنُ مِنْ خِلَالِهَا الْجَمِيعُ انْطِبَاعَاتِهِمْ نَحْوَ الْحَيَاةِ، فَبِالْقَلَمِ وَالْكِتَابَةِ وَالْحَرْفِ تُنَالُ الْعُلُومُ.

أَمَّا إِذَا أَخْضَعْنَا الْحَرْفَ «ن» لِلْإِعْجَازِ الْعِلْمِيِّ فِي الْقُرْآنِ، فَإِنَّ هُنَاكَ دِرَاسَاتٍ عِلْمِيَّةً عَدِيدَةً حَوْلَ حُرُوفِ الْقُرْآنِ، وَعَدَدٌ جَمِيعُهَا فِي مَوَاضِعَ بَعْضِهَا، جُلُّ تِلْكَ الدِّرَاسَاتِ تُؤَكِّدُ قِيَمَةَ الْحَرْفِ فِي الْإِعْجَازِ الْقُرْآنِيِّ، مِنْ هُنَا نَعْرِفُ لِمَاذَا خَصَّ اللَّهُ النَّوْنَ بِالذِّكْرِ وَلَمْ يَذْكُرْ حَرْفاً آخَرَ فِي تَنَاوُلِ الْحَدِيثِ عَنِ التَّعْلِيمِ؟ إِذَا هُنَاكَ قِيَمَةٌ عَظِيمَةٌ لِلْحَرْفِ «ن» لِأَنَّهُ الدَّوَاءُ ⑦ الَّتِي تُحْتَفِظُ بِهَا يُكْتُبُ بِهِ مِنْ مِدَادٍ، وَحِينَ تُذَكَّرُ مَادَّةُ «حَرْفٍ» فَقَطْ، فَإِنَّهُ «يُرَادُّ بِهَا حَدُّ الشَّيْءِ وَحِدَّتُهُ، وَمِنْ ذَلِكَ حَرْفُ الشَّيْءِ إِنَّمَا حِدَّتُهُ» ⑧. فَإِذَا كَانَ الْعِلْمُ الْحَدِيثُ قَدْ أَثْبَتَ أَنَّ الدَّرَّةَ كَائِنٌ مُتَحَرِّكٌ، فَإِنَّ الْحَرْفَ هُوَ الْآخَرُ كَائِنٌ مُتَحَرِّكٌ، لِمَاذَا؟ لِأَنَّ أَيَّ بَيْتٍ كَبِيراً

(١) يمكن الرجوع لمعرفة دلالة الحرف العربي في فواتح السور إلى كتاب، فواتح سور القرآن، للدكتور حسين نصار مكتبة الخانجي، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠٠٢ ص ١١.

(٢) جاء في كتاب « فواتح سور القرآن، للدكتور حسين نصار، مرجع مذكور، أنه قد سار على هذا التفسير عبدالله بن عباس والضحاك والحسن البصري وقتادة واعتمدوا على قول الشاعر:
إذا ما الشوق برح بي إليهم ألقى النون بالدمع السجوم

(٣) ابن جني، سر صناعة الإعراب، تحقيق مصطفى السقا وآخرون، طباعة باي الحلبي، ط ١، ج ١، القاهرة ١٩٤٥ ص ٢٥.

كَانَ أَمَّ صَغِيرًا يَبْدَأُ مِنْ أَصْغَرِ شَيْءٍ فِيهِ، وَهَذَا الْكُونُ لَا بُدَّ أَنْ يَحْوِيَ جُزْءًا مِنْ هَذَا الصَّغِيرِ الَّذِي انْطَلَقَ مِنْهُ؛ أَيِ مِنَ الدَّزَّةِ، وَهَكَذَا الْأَمْرُ فِي الْحَرْفِ؛ لِأَنَّ أَيَّ كَلِمَةٍ تَحْمِلُ بِدَاخِلِهَا مَعْنَى الْحَرْفِ، وَإِذَا كَانَ هُنَاكَ تَفَاعُلٌ بَيْنَ الدَّزَاتِ لِتَكُونِ الْكُونُ، فَإِنَّ هُنَاكَ تَفَاعُلًا بَيْنَ الْحُرُوفِ لِتَكُونِ كَلِمَةً، وَهُنَاكَ تَفَاعُلٌ بَيْنَ الْكَلِمَاتِ لِتَكُونِ جُمْلَةً، وَهُنَاكَ تَفَاعُلٌ بَيْنَ الْجُمَلِ لِتَكُونِ فِقْرَةً، وَهُنَاكَ تَفَاعُلٌ بَيْنَ الْفِقَرَاتِ لِتَكُونِ صَفْحَةً وَهُنَاكَ تَفَاعُلٌ بَيْنَ الصَّفَحَاتِ لِتَكُونِ كِتَابًا.. كُلُّ ذَلِكَ انْطِلَاقًا مِنَ الْأَصْلِ الَّذِي هُوَ الْحَرْفُ، لِذَلِكَ فَلَا بُدَّ مِنَ الْاِخْتِفَاءِ بِالْحَرْفِ الَّذِي يُعْتَبَرُ أَسَاسَ الْكِتَابَةِ فَهُوَ عَتَبَةٌ مِنْ عَتَبَاتِ النُّصُوصِ. وَالْحُرُوفُ نَفْسُهَا تُحَقِّقُ تَوَازُنًا بَيْنَ الدَّالِّ وَالْمَذْلُومِ وَبَيْنَ الْمَكْتُوبِ وَالْمَنْطُوقِ. وَالْحَرْفُ فِيزِيَائِيًّا الصُّورَةُ الْبَصَرِيَّةُ لِلْمَسْمُوعِ، وَإِذَا كَانَ الْحَقُّ الْعَرَبِيُّ مَسْأَلَةً سِيَادَةٍ كَمَا قُلْتُ، فَإِنَّ الْحَرْفَ أَيْضًا مَسْأَلَةً سِيَادَةٍ وَعِزَّةٍ وَكِبَرِيَاءٍ، وَلَنَا فِي الْحُرُوفِ الْمَقْطُوعَةِ فِي الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ الْأَسْوَدُ فِي ذَلِكَ، فَهِيَ عَتَبَاتٌ عَلَى تِلْكَ السُّورِ الْقُرْآنِيَّةِ، وَهِيَ دَلِيلٌ يَأْخُذُنَا إِلَى تَفْسِيرِ النَّصِّ وَالْعِلَاقَةِ الرَّابِطَةِ بَيْنَ الْحَرْفِ وَالنَّصِّ، وَهَذِهِ الْحُرُوفُ تُؤَوَّلُ حَسَبَ فَهْمِ كُلِّ مُفَسِّرٍ لَهَا كَمَا فِي الْحَرْفِ «ق» مَعَ بَدَايَةِ سُورَةِ «ق» وَهُوَ حَرْفٌ يَخْرُجُ مِنَ الْخَلْقِ أَيِ مِنَ الْأَعْمَاقِ، وَإِذَا مَا نَظَرْنَا إِلَى مَا بَدَاخِلِ السُّورَةِ، فَإِنَّهُ مَرْتَبُطٌ بِهَذَا الْحَرْفِ، وَبَتِلْكَ الْمَعَانَاةِ الَّتِي تَخْرُجُ مِنَ الْخَلْقِ وَمِنَ الْأَعْمَاقِ فَنَرَى قَوْلَهُ تَعَالَى ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ وَنَعَلَهُ مَا تَوَسَّوْهُ بِهِ نَفْسُهُ﴾ وَقَوْلُهُ تَعَالَى ﴿وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ جَلِّ الْوَرْيدِ﴾ وَقَوْلُهُ تَعَالَى ﴿إِذْ يَتَلَقَّى الْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ الْيَمِينِ وَعَنِ الشَّمَالِ قَعِيدٌ﴾ وَقَوْلُهُ تَعَالَى ﴿مَا يَلْفِظُ مِنْ قَوْلٍ إِلَّا لَدَيْهِ رَقِيبٌ عَتِيدٌ﴾ (سورة ق: الآية ١٦ - ١٧) فَهَذِهِ الْآيَاتُ الْكَرِيمَاتُ مَرْتَبُطَةٌ مَعَ بَدَايَةِ السُّورَةِ مَعَ الْحَرْفِ «ق» نَاهِيكُمُ عَنْ دَلَالَاتِ التَّخْوِيفِ وَالْعَذَابِ، وَأَنَّ اللَّفْظَةَ نَفْسَهَا فِيهَا مَعَانَاةٌ مَرْتَبُطَةٌ بِالْقَافِ ذَلِكَ الْحَرْفُ الَّذِي يُقْلِقِلُّ الْقَلْبَ مِنْ مَكَانِهِ، فَهُوَ حَرْفٌ قَلْقَلَهُ، رَغْمَ أَنَّهُ يَعْنِي «الْجَبَلَ»^(١) عِنْدَ جُلِّ الْمُفْسِّرِينَ وَقَالَ الشَّاعِرُ:

(١) جَاءَ فِي كِتَابِ «فَوَاتِحِ سُورِ الْقُرْآنِ»، لِلدَّكْتُورِ حَسَنِ نَصَارٍ، طِبَاعَةُ مَكْتَبَةِ الْخَانَجِي فِي الْقَاهِرَةِ ٢٠٠٢ ص ١٢٦ أَنَّ السِّيَاطِي ذَكَرَ أَنَّ «ق» جَبَلٌ مُحِيطٌ بِالْأَرْضِ، أَخْرَجَهُ عَبْدُ الرَّزَّاقِ عَنْ مُجَاهِدٍ.

دقات قلب المرء قائلة له إن الحياة دقائق وثوان

وفي بداية سُورَةِ «ص» نَرَى الحَرْفَ «ص» عَتَبَةً نَصِيَّةً عَلَى نَصِّ السُّورَةِ، وَنَرَى تَفْسِيرًا عَظِيمًا لَهُ عِنْدَ الإِمَامِ الْقُرْطُبِيِّ، حَيْثُ ذَكَرَ بِأَنَّ الحَرْفَ «ص» يَعْينِي أَعْرِضُ الْقُرْآنَ عَلَى عَمَلِكَ، وَهَذَا إِشَارَةٌ إِلَى الْقُرْآنِ كُلِّهِ، أَيْ أَنَّ الحَرْفَ أَصْبَحَ إِشَارَةً إِلَى النَّصِّ كُلِّهِ، بِمَعْنَى أَنَّ الحَرْفَ نَفْسَهُ لَهُ دَلَالَةٌ عَظِيمَةٌ لِلدُّخُولِ إِلَى عَالَمِ النَّصِّ، وَهَلْ هُنَاكَ أَفْضَلُ مِنَ الدُّخُولِ إِلَى عَالَمِ النَّصِّ الْمُقَدَّسِ، الَّذِي نَزَلَ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ؟ فَالْحَرْفُ يُوحِي بِالتَّأَكُّيدِ عَلَى الْخَوْفِ مِنَ اللَّهِ الَّذِي سَيَحَاسِبُنَا جَمِيعًا؛ لِأَنَّنَا إِذَا عَرَّضْنَا الْقُرْآنَ عَلَى أَعْمَالِنَا فَإِنَّا بِلَا شَكٍّ سَنَخْشَى عِقَابَ اللَّهِ، وَهَذَا مِمَّا يُقْصَدُ مِنَ الحَرْفِ «ص» وَمَا يُؤَكِّدُ ذَلِكَ أَنَّ اللَّهَ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى أَتْبَعَ الحَرْفَ «ص» بِعِبَارَةٍ ﴿وَالْقُرْآنُ ذِي الذِّكْرِ﴾ ١ بَلِ الَّذِينَ كَفَرُوا فِي عِزَّةٍ وَشِقَاقٍ ﴿فَالْقُرْآنُ فِيهِ ذِكْرٌ لِلنَّاسِ بِأَنَّ مَنْ عَمِلَ صَالِحًا فَلِصَحَابِهِ خَيْرٌ مِنَ اللَّهِ، وَمَنْ لَمْ يَعْمَلْ صَالِحًا فَسِينَالُ جَزَاءِهِ، وَإِذَا مَا أَعْمَلْنَا مَفْهُومَ الحَرْفِ «ص»، فَإِنَّا لَا بُدَّ وَأَنْ نَنْظُرَ إِلَى أَعْمَالِنَا أَيْنَ هِيَ مِنَ الْقُرْآنِ، وَمِنَ الْعَالَمِ السَّمَاوِيِّ الْمُقَدَّسَةِ، أَيْ فَاَنْظُرْ أَيْنَ عَمَلُكَ مِنَ الْقُرْآنِ؟، لَيْسَ ذَلِكَ فَحَسْبُ، بَلْ إِنَّ قَوْلَهُ تَعَالَى ﴿بَلِ الَّذِينَ كَفَرُوا فِي عِزَّةٍ وَشِقَاقٍ﴾ تَعْنِي أَنَّ الَّذِينَ كَذَّبُوا الْقُرْآنَ هُمْ مِنْهُ فِي عِزَّةٍ وَشِقَاقٍ، أَيْ أَنَّهُمْ بَعِيدُونَ عَنْهُ، وَهُمْ فِي عِزَّةٍ مِنْ ذَلِكَ. وَ«الصَّادُ» نَظْقًا لِلْحَرْفِ مِنَ الْمُصَادَاةِ أَيْ مُعَارَضَةٍ، بِمَعْنَى عَرَضَ الْعَمَلِ الَّذِي نَقُومُ بِهِ عَلَى الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ، بِمَعْنَى أَدَقَّ أَعْرِضُ الْأَعْمَالَ عَلَى الْقُرْآنِ، فَهَلْ وَافَقْتَ مَا قَالَهُ اللَّهُ فِي الْقُرْآنِ أَمْ لَا؟ وَ الحَرْفَ «ص» أَيْضًا قَسَمَ مِنَ اللَّهِ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى تَأَكِيدًا عَلَى مَا جَاءَ بَعْدَهَا بِأَنَّ الْقُرْآنَ الْكَرِيمَ فِيهِ ذِكْرٌ لِلنَّاسِ وَتَبَيَّنَ فَمَنْ عَمِلَ بِهِ فَازَ، وَمَنْ لَمْ يَعْمَلْ فَلَا يَلُومَنَّ إِلَّا نَفْسَهُ. وَالشَّاهِدُ هُنَا أَنَّ الحَرْفَ «ص» أَصْبَحَ عَتَبَةً لِدُخُولِ وَمَعْرِفَةِ مَا فِي النَّصِّ. وَبِرَبْطِ ذَلِكَ مِنَ النَّاحِيَةِ الدِّيْنِيَّةِ أَنَّ قِرَاءَةَ حَرْفٍ وَاحِدٍ مِنَ الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ، يَحْصِلُ الْقَارِئُ عَلَى حَسَنَةِ جَرَاءِ ذَلِكَ، كَمَا قَالَ الرَّسُولُ مُحَمَّدٌ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: «مَنْ قَرَأَ حَرْفًا مِنْ كِتَابِ اللَّهِ فَلَهُ حَسَنَةٌ وَالحَسَنَةُ بِعَشْرَةِ أَمْثَلِهَا، لَا أَقُولُ «أَلَمْ» حَرْفٌ، وَلَكِنْ أَلِفٌ حَرْفٌ، وَلَامٌ حَرْفٌ وَمِيمٌ حَرْفٌ».

وَجُلَّ الْعُلَمَاءِ عَلَى أَنَّ الْمُنَاسِبَةَ بَيْنَ الْفَوَاتِحِ وَالْحَوَاتِيمِ مِنْ أَسْرَارِ الْإِعْجَازِ الْقُرْآنِيِّ وَقَدْ «فُطِنَ الْكِرْمَانِي إِلَى الْمُنَاسِبَةِ بَيْنَ فَاتِحَةِ السُّورَةِ وَخَاتَمَتِهَا. قَالَ فِي سُورَةِ ص: بِدَآءِهَا بِالذِّكْرِ، وَخَتَمَهَا فِي قَوْلِهِ ﴿إِنَّ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ لِلْعَالَمِينَ﴾ (سورة التكويد: الآية ٢٧) وَعَدَّ الزَّرْكَشِيُّ الْمُنَاسِبَةَ بَيْنَ فَوَاتِحِ السُّورِ وَخَوَاتِمِهَا مِنْ أَسْرَارِ الْقُرْآنِ»^(١).. وَقَدْ قَالَ أَبُو أَحْيَانَ: «تَبَعْتُ السُّورَ الْمَطُولَةَ فَوَجَدْتُهَا يَنَاسِبُهَا أَوْ آخِرُهَا، بِحَيْثُ لَا يَكَادُ يَنْخَرِمُ مِنْهَا شَيْءٌ»^(٢).

وَإِذَا طَرَقْنَا بَابَ الشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْعَظِيمِ سَتَتَعَرَّفُ أَيْضاً قِيَمَةَ الْحَرْفِ؛ لِأَنَّ هُنَاكَ قَصَائِدَ عَظِيمَةً عَدِيدَةً لَمْ تُعَرَفْ إِلَّا بِالْحَرْفِ، وَهُوَ الْحَرْفُ الَّذِي تَنْتَهِي بِهِ الْقَصِيدَةُ «الْقَافِيَةُ» لِيَصْبَحَ هَذَا الْحَرْفُ عَتَبَةً دَالَّةً عَلَى الْقَصِيدَةِ، حَيْثُ لَمْ يَكُنْ هُنَاكَ عُنْوَانٌ لِلْقَصِيدَةِ، وَكَانَتْ تُعَرَفُ الْقَصِيدَةُ بِالْحَرْفِ فَقَطْ، وَهَذَا إِنْ دَلَّ فَإِنَّهَا يَدُلُّ عَلَى أَنَّ الْحَرْفَ مِفْتَاحٌ لِلْقَصِيدَةِ، وَعَتَبَةٌ نَصِيَّةٌ مُهِمَّةٌ، كَمَا فِي الْقَصِيدَةِ «الدَّالِيَّة» لِعَلِيِّ بْنِ الْجَهْمِ الَّتِي تَنْتَهِي بِحَرْفِ الدَّالِ، كَمَا فِي «الِلَامِيَّة» لِلشَّنْفَرِيِّ، وَالِلَامِيَّةُ لِكَعْبِ بْنِ زُهَيْرٍ، وَالِلَامِيَّةُ لِابْنِ تَيْمِيَّةٍ، وَالسَّيْنِيَّةُ لِلْبَحْتَرِيِّ، وَالرَّائِيَّةُ لِأَبِي تَمَامٍ، وَعَلَى ذِكْرِ ذَلِكَ فَإِنَّ عُنْوَانَ الْقَصَائِدِ لَمْ يُعَرَفْ تَقْرِيباً إِلَّا مَعَ الْمُدْرَسَةِ الرُّومَانِيَّةِ. وَمِنْ تِلْكَ الْقَصَائِدِ الرَّائِعَةِ، الَّتِي عُرِفَتْ بِالْحَرْفِ الْآخِرِ لَهَا، قَصِيدَةُ «نُونِيَّةِ ابْنِ زَيْدُونَ»، الَّتِي قَالَهَا فِي وَلَادَةِ بِنْتِ الْمُسْتَكْفِيِّ، وَلَمْ يَكُنْ يَكْتَمِلُ لَنَا الظَّرْفُ مِنْذُ الصَّغَرِ إِلَّا بِحِفْظِهَا، وَالتَّبَارِي بِهَا فِيمَا بَيْنَنَا، يَقُولُ ابْنُ زَيْدُونَ فِي أَوَّلِ تِلْكَ الْقَصِيدَةِ الْجَمِيلَةِ:

أَضْحَى التَّنَائِي بِدِيلًا مِنْ تَدَانِينَا	وَنَابَ عَنْ طَيْبِ لُقْيَانَا تَجَافِينَا
أَلَا وَقَدْ حَانَ صُبْحُ الْبَيْنِ صَبَحْنَا	حِينَ فُقَامَ بِنَا لِلْحَيْنِ نَاعِينَا
مَنْ مُبْلَغِ الْمُبْلَسِينَا بَانْتِزَاجِهِمْ	حُزْنًا مَعَ الدَّهْرِ لَا يَبْلَى وَيُبْلِينَا
أَنَّ الزَّمَانَ الَّذِي مَا زَالَ يُضْحِكُنَا	أَنْسَا بِقُرْبِهِمْ قَدْ عَادَ يُبْكِينَا

(١) حسين نصار، فواتح سور القرآن، ص ٢١٤.

(٢) الحافظ جلال الدين الأسيوطي، مراصد المطالع في تناسب المقاطع والمطالع، بحث في العلاقات بين مطالع القرآن وخواتمها، قرأه وتممه، د. عبدالمحسن بن عبدالعزيز العسكر، مكتبة دار المنهاج للنشر والتوزيع، الرياض، ١٤٢٦ ص ١٤.

وتأكيداً على دور الحرف في أنه عتبة مهمة من عتبات النص، فإن هناك دراسات عظيمة تناولت الحرف العربي وغير العربي؛ فنجد أن أصعب ما واجه الدكتور حسن عباس حين درس الألفبائية العربية بعناية هو تحرير خصائص تلك الألفبائية الممثلة في الهجائية والإيمائية والإيحائية، فالحرف الواحد قد يكون له أكثر من معنى بحسب موقعه، ولكي يثبت توافق خصائص الحروف العربية مع معانيها استعرض ٩٧٦٧ جذراً لغوياً وأثبت منها معاني ٣٥٢٣ جذراً لغوياً، بل أكثر من ذلك حين درس الحرف العربي في دراسة مع الشخصية العربية وكيف أن قيمة الحرف العربي تعادل قيمة الشخصية العربية، وكان أغرب ما خطه بالفعل في هذه الدراسة حين درس الحرف من خلال الحواس الخمس ليشكل منها هرمًا له قاعدة تبدأ بحاسة اللمس، وله قمة، متدرجاً من خلال باقي الحواس، ولكل منها فئة معينة من الحروف، وهو ما يؤكد أهمية الحرف، باعتباره عتبة نصية، حتى في الحواس الخمس، بمعنى ربط العلاقة بالحواس الخمس في حد ذاته طريقاً إلى انفتاح الألفبائية على عوالم الطبيعة والفيزياء من خلال أصواتها يقول مؤكداً على أن العنوان عتبة على شخصية العربي: «ثبت لي على واقع آلاف الأمثلة المضروبة أن العربي قد اعتمد خصائص الحروف ومعانيها في ألفاظه للتعبير عن معانيه ولقد آخى في ذلك بصورة عامة بين القيم الجمالية والقيم الإنسانية، مما يشير إلى فطرية العربية. ولكن هذه الفطرية تفرض بدءاً الحرف العربي وفجريته الإنسان الذي أبدعه، بمعنى أنهما قد نشأ وترعرعا واستويا شروط تكاملهما ونضجهما في بيئة هي حضراً الجزيرة العربية، لم تغزها فيها لغة ما ولا شعب آخر، والعكس صحيح، وهذا يقتضي أن تكون الجزيرة العربية الأم هي الأسبق حضارياً وثقافياً من سائر المناطق المجاورة»^(١). وكان من أهم ما بحث فيه الدكتور حسن أن هناك علاقة متبادلة بين الحرف العربي والإنسان الذي أبدعه، وهو ما يحسب له. وليس أدل على قيمة الحرف العربي أننا وباعتبارنا عرباً أبناء «الضاد»، فالضاد هو ما تتميز به العربية باعتبار أنه لا يوجد في أي لغة أخرى.

(١) د. حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، اتحاد كتاب العرب، ١٩٩٨ ص ٨.

والحَرْفُ لَهُ دِلَالَتُهُ فِي جَمِيعِ اللُّغَاتِ، وَهُوَ فِي تِلْكَ اللُّغَاتِ عَتَبَةٌ نَصِيَّةٌ كَمَا هُوَ الْحَالُ فِي الْقَصَائِدِ الشُّعْرِيَّةِ فِي اللُّغَةِ الْإِنْجِلِيزِيَّةِ، فَهَنَّاكَ حُرُوفٌ بِعَيْنِهَا تُعْطِي نَعْمَةً مُوسِيقِيَّةً فِي الشُّعْرِ musical effect؛ مِنْ هَذِهِ الْحُرُوفِ S. L. R. وعلى الرَّغْمِ مِنْ أَنَّ الْحَرْفَ «s» قَدْ يُعْطِي دِلَالَةً عَلَى الْوَسْوَاسَةِ وَالشَّيْطَانَةِ فِي بَعْضِ الْقَصَائِدِ، إِلَّا إِنَّهُ وَبِصِفَةِ عَامَةٍ فِي هَذِهِ الْأَحْرَفِ جَمِيعُهَا تُعْطِي إِحْيَاءً بِالسَّعَادَةِ وَرَاحَةِ النَّفْسِ، وَتَصْبُحُ عَتَبَاتٍ وَدِلَالَاتٍ عَلَى أَنَّ هَذِهِ الْأَحْرَفَ رَمُوزٌ عَلَى ذَلِكَ، وَغَالِباً مَا نَجِدُهَا فِي قَصَائِدِ الْأَطْفَالِ، كَمَا فِي قَصِيدَةِ The Lamb للشَّاعِرِ William blake بَيْنَمَا هُنَاكَ حُرُوفٌ أُخْرَى تَدُلُّ عَلَى الْعَكْسِ مِنْ ذَلِكَ مِثْلَ K T.G. D. SH.. أَيُّ أَهْمَا تَدُلُّ عَلَى الْحُزْنِ وَالْأَلَمِ وَالتَّرَاجِيدِيَا، كَمَا فِي قَصِيدَةِ the poison للشَّاعِرِ السَّابِقِ نَفْسِهِ. بَلْ إِنَّ هُنَاكَ حُرُوفاً قَدْ تُعْطِي إِيقَاعاً بِالْبُطْءِ فِي الْكَلِمَةِ نَفْسُهَا مِثْلَ الـ «O» فِي كَلِمَةِ moon. عَكْسُ الـ «I» فِي كَلِمَةِ sit down. وَمِنْ الْمُمْكِنِ أَنْ نَلْحِظَ ذَلِكَ فِي هَذِهِ الْقَصِيدَةِ فَالْحُرُوفُ الَّتِي فِيهَا مَدٌّ طَوِيلٌ فِيهَا أَلَمٌ وَحُزْنٌ، فَضْلاً عَنْ حَرْفِ الـ «S» يَقُولُ:

And I waterd it in fears,

Night & morning with my tears:

And I sunned it with smiles,

And with soft deceitful wiles.

بَيْنَمَا نَرَى الْعَكْسَ مِنْ ذَلِكَ فِي الْقَصِيدَةِ الْأُخْرَى لِلشَّاعِرِ نَفْسِهِ، حَيْثُ كَانَ لِلْحَرْفِ قِيمَتُهُ لِلدِّلَالَةِ عَلَى مَا أَرَادَهُ الشَّاعِرُ، وَيَصْبُحُ عَتَبَةً عَلَى هَذَا النَّصِّ الْمَعْبَّرِ عَنِ السَّعَادَةِ عِنْدَ الْأَطْفَالِ:

‘Little Lamb‘ who made thee?

Dost thou know who made thee?

Gave thee life‘ and bid thee feed

By the stream and o’er the mead;

Gave thee clothing of delight,

[انظر الخط]

حُسْنُ الخَاتِمَةِ Good ending. Boone conclsn

نَقِصْدُ بِحُسْنِ الخَاتِمَةِ مَا كَانَ حَسَنًا فِي خَتَامِ النُّصُوصِ الأبيّة، والشُّعْرِيةِ
والسُّورِ القرآنيةِ أي النّهَايَاتِ، ففي النُّصُوصِ المقدّسةِ من القرآن الكريم نرى
حُسْنَ الخَاتِمَةِ، كما في سور القرآن، إمّا أن نرى دعاء، وهو شيءٌ حسنٌ للإنسان
يدعوه به أو أن نرى تخويفاً من عذابٍ، وهو خير له ليتعدى عما حَرَّمَ الله، وهنا
تعتبر هذه الجمل من حسن الخواتيم، لذلك نرى في ختم سورة الفاتحة يقول
تعالى: «الذين أنعمت عليهم، غير المغضوب عليهم» فقد جاءت هذه الجملة
لتأكيد أنهم جمعوا بين النعم المطلقة وهي الإيمان والسّلامة وبين السّلامة
من عقاب الله ومن غضب الله سبحانه وتعالى، فأصبحت الجملة من عتبات
سورة الفاتحة. وكذلك الأمر في سورة البقرة نرى الدعاء العظيم، وكيف أن
خواتيم سورة البقرة قد أعطاه الله لأمة محمد صلى الله عليه وسلم، من كنز
تحت عرش الرحمن يقول تعالى: ﴿لِلَّهِ مَا فِي السَّمٰوٰتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ وَإِنْ تُبَدُّوا مَا فِي
أَنفُسِكُمْ أَوْ تُخَفُّوهُ يَخَاسِبْكُمْ بِهِ اللَّهُ فَيَغْفِرْ لِمَنْ يَشَاءُ وَيُعَذِّبْ مَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ عَلَى كُلِّ
شَيْءٍ قَدِيرٌ ﴿٢٨٤﴾ ءَامَنَ الرَّسُولُ بِمَا أُنزِلَ إِلَيْهِ مِنْ رَبِّهِ ءَالْمُؤْمِنُونَ كُلُّ ءَامَنَ بِاللَّهِ وَمَلٰٓئِكَتِهِ وَكُتُبِهِ
وَرُسُلِهِ لَا نَفَرَقَ بَيْنَ أَحَدٍ مِنْ رُسُلِهِ ءَ وَقَالُوا سَمِعْنَا وَأَطَعْنَا ءَ غُفْرَانَكَ رَبَّنَا وَإِلَيْكَ الْمَصِيرُ
﴿٢٨٥﴾ لَا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَا إِنْ
نَسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَا إَصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِنَا رَبَّنَا وَلَا
تَحْمِلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِ ءَ وَاعْفُ عَنَّا وَاعْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَا ءَ أَنْتَ مَوْلَانَا فَانصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ
الْكَافِرِينَ ﴿٢٨٦﴾﴾^(١). وفي نهاية سورة آل عمران يقول تعالى: ﴿يَتَأْتِيَهَا الَّذِينَ

ءَامَنُوا أَصْبِرُوا وَصَابِرُوا وَرَاطِبُوا وَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ﴾، وهي وصية من وصايا
المولى عز وجل للإنسان، وهي من حسن الخاتمة التي ختم بها المولى هذا
النص العظيم، وإذا ما أخذناها باعتبارها عتبة نصية ندلف منها إلى داخل
العمل نجد أن السُّورَةَ تدعو إلى الثَّباتِ والصَّبرِ على العبادة وعلى الشَّدائد.
ونرى كذلك بوضوح حسن الخاتمة في سورة الكهف، والتي ارتبطت مع

(١) القرآن الكريم، نهاية سورة البقرة.

البداية، فإذا كان المولى - عز وجل - في البداية ذكر بأن هناك نذيراً وبشيراً فإن هذا النذير وما توعد به موجود في النهاية، وكذلك الأمر البشير أو البشري، يقول تعالى في بداية السورة: ﴿الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَى عَبْدِهِ الْكِتَابَ وَلَمْ يَجْعَلْ لَهُ عِوَجًا ۝١ فَيَمَّا يَنْذِرُ بَأْسًا شَدِيدًا مِّن لَّدُنْهُ وَيُبَشِّرُ الْمُؤْمِنِينَ الَّذِينَ يَعْمَلُونَ الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ أَجْرًا حَسَنًا ۝٢ مَّا كَثُوبٌ فِيهِ أَبَدًا ۝٣ وَيُنذِرُ الَّذِينَ قَالُوا اتَّخَذَ اللَّهُ وَلَدًا ۝٤ مَا لَهُم بِهِ مِنْ عِلْمٍ وَلَا لِآبَائِهِمْ كَثُرَتْ كَلِمَةٌ تَخْرُجُ مِنْ أَفْوَاهِهِمْ إِن يَقُولُونَ إِلَّا كَذِبًا ۝٥﴾. فالله تعالى يبشر المؤمنين الذين يعملون الصالحات بأن لهم أجراً حسناً فما هو هذا الأجر؟ هذا الأجر موجود في حُسن الخاتمة مع ختام هذه السورة المباركة في قوله تعالى ﴿إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ كَانَتْ لَهُمْ جَنَّاتُ الْفِرْدَوْسِ نُزُلًا ۝١٧ خَالِدِينَ فِيهَا لَا يَبْغُونَ عَنْهَا حِوَلًا ۝١٨ قُلْ لَّوْكَانَ الْبَحْرُ مَدَادًا لَّكَلِمَتِ رَبِّي لَنَفَذَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ نُنْفِذَ كَلِمَتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا ۝١٩﴾. قُلْ إِنَّمَا أَنَا بَشَرٌ مِّثْلُكُمْ يُوحَىٰ إِلَىٰ إِنَّمَا إِلَهُكُمُ اللَّهُ وَحْدٌ فَمَن كَانَ يَرْجُوا لِقَاءَ رَبِّهِ فَلْيَعْمَلْ عَمَلًا صَالِحًا وَلَا يُتْرَكَ لِعِبَادَةِ رَبِّهِ أَحَدًا ۝٢٠﴾. وينذر المولى عز وجل الذين قالوا اتخذ الله ولداً فما عاقبة ذلك لهم في حسن الخاتمة أيضاً والحُسن هنا توضيح جزاء الذين قالوا اتخذ الله ولداً وكفروا بآيات الله يقول تعالى ﴿قُلْ هَلْ نُنَبِّئُكُمْ بِالْأَخْسَرِينَ أَعْمَالًا ۝١٣ الَّذِينَ ضَلَّ سَعِيَّهُمْ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَهُمْ يَحْسَبُونَ أَنَّهُمْ يُحْسِنُونَ صُنْعًا ۝١٤ أُولَٰئِكَ الَّذِينَ كَفَرُوا بِآيَاتِ رَبِّهِمْ وَلِقَائِهِ فَحَبِطَتْ أَعْمَالُهُمْ فَلَا نُقِيمُ لَهُمْ يَوْمَ الْقِيَمَةِ وَزَنًا ۝١٥ ذَلِكَ جَزَاءُهم جَهَنَّمَ بِمَا كَفَرُوا وَتَّخَذُوا آيَاتِي وَرُسُلِي هُزُوًا ۝١٦﴾. ومن ثم فإن القرآن الكريم وما احتواه من حسن الخواصيم يجدر أن يُدرَسَ من خلال عتبات النص، وخاصة تلك الخواصيم، كما كان الحال في كتاب «الخواطر السوانح في أسرار الفواتح» لعبدالله ابن أبي الإصبع.

والنهايات غالباً ما يوجد بها اختلافات كثيرة، فهناك نهايات للأعمال الروائية مفتوحة، أي لم يأت الكاتب بالجملة الأخيرة قط؛ حتى يجعل المتلقي مشاركاً له في الحل والوصول إلى حل لتلك المشكلة التي طرحها، وهذه الخاتمة نسميها المفتوحة، وهي من الخاتمة الجيدة، كما في رواية أحمد مراد «أرض الإله» ورواية «سكون» للكاتب ولواء كمال، وغيرهما من الروايات. بينما هناك خاتمة

مغلقة أي أنَّ الكَاتِبَ قد أتى بما يختم قوله، وفي ذلك نرى نهايات كثيرة، كما في نهايات المُسَلَّسَاتِ المأخوذة عن أفلام فيها قصصُ الحبِّ والعشق والغرام حين يلتقي الحبيب بحبيبته وينتهي الأمر. وكما في رواية «رقعة الشطرنج» للكاتبه أمل بخاري تقول الكاتبه: «اقترَبَ كُلُّ منهما من الآخر، واحتضنا بعضهما ليُبَيِّنَا روعة جبهما»^(١). وكما في رواية «تبسَّمت جهنم» للكاتبه هيلانة الشَّيخ تقول في الخاتمة: «لأنَّ العشقَ أزال شريعةَ المباح والمتاح وأعادني من اللاوجود.. واليوم غادرني قبل انقضاء العام فهل ما غادرنا في ذبح مسموم قبل رحيل العتمة يعود»^(٢).

ويورد لنا عبدالله بن أبي الإصبع بعضاً من حسن الخاتمة في الشَّعر يقول: «وأما حُسن الخاتمة في الشَّعر فقليل في أشعار المتقدمين، وأكثر ما عُنِيَ بذلك المحدثون، فمن المجيدين في ذلك أبونواس، حيث قال في خاتمة قصيدة مدح بها الأمين:

فبقيتَ للعلم الذي تهدي به وتقاعستَ عن يومِك الأيَّام»^(٣)

الحواشي Notes de bas de pages. Foot notes

الحاشية ما علَّقَ على الكتابِ أو المخطوط من زيادات وإيضاحات، فتَصْبِحُ حاشيةً على هامش النَّصِّ أو في رِسَالَةٍ عِلْمِيَّةٍ، وكما قيل هي فُسْحَةٌ بيضاءٌ حول نصٍّ مكتوبٍ أو مطبوعٍ، وحين يقوم الكاتبُ بالتعليق على شيء في المتن فهو بذلك يقوم بتوضيح ذلك الشيء، ويظهر أكثر في الرِّسَائِلِ الْعِلْمِيَّةِ، كما ذكرتُ والتي من المفترض أن يكون فيها توضيحٌ لبعض المصطلحات، أو بعض العبارات الغامضة الموجودة في المتن. فضلاً عن ذلك، فإنَّ الكُتُبَ القديمة التي كانت في العصور الماضية كانت تحتوي على حواشٍ كثيرة جداً،

(١) رواية رقعة شطرنج، مرجع سابق في ختام العمل ص ٤٢٦.

(٢) هيلانة الشَّيخ، تبسَّمت جهنم، دار سما للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ٢٠١٦.

(٣) عبدالله بن أبي الإصبع، تحرير التحبير في صناع الشعر والنثر وإعجاز القرآن، مرجع مذكور ص ٦١٨.

ناهيكُم عن المخطوطات، والتي تعدُّ في حد ذاتها مثلاً على كثرة الحواشي. ونأخذ مثلاً واحداً على الحواشي والتي هي في الأصل الهوامش، ويبدو التقارب بينهما واضحاً، نراها أكثر في تحقيق المخطوطات، وهو ما نؤكدُه من خلال تحقيق مخطوطة «هذه رسالة جلييلة في توجيه النَّصب في بعض كلمات النَّحو (فضلاً، وخلافاً، ولغة، وأيضاً، وهلم جرا) لجمال الدين عبد الله بن هشام الأنصاري النحوي المصري. ونرى الحواشي في هذا التحقيق أسفل الصفحات بطريقة معهودة في مثل هذه التحقيقات للمخطوطات، وهو ما يُسمى أيضاً بالهامش، ونرى في المتن ابن هشام الأنصاري يتناول قضية نصب «لغة» من خلال العبارة «الإعرابُ لغة» ويظلُّ ينفدُ آراء النَّحويين حين قالوا: إنَّ لغةً هنا مفعولٌ مطلق، فيقول: «هذا الوجه مردودٌ أيضاً؛ لأنَّه يمتنع في قولك: الإعرابُ لغة: البيان؛ فإنَّ اللغةَ ليستْ مَصْدَراً؛ لأنَّها ليستْ اسماً لحدثٍ، وإنَّما هي اسمٌ للفظ المسموع؛ ولهذا توصف بما توصف به الألفاظ المسموعة، فيقال: لغة فصيحة كما يقال: كلمة فصيحة وزعم أبو عمرو بن الحاجب في أماليه أنه منصوبٌ على المفعول»^(١). ونرى الشاهد هنا في الحاشية السفلية حين وضعت المحققة علامة تنبيه لكي تعرّف بأبي عمرو ابن الحاجب، تقول في الحاشية هو عثمان بن أبي بكر بن يونس، أبو عمرو جمال الدين ابن الحاجب: فقيه مالكي من كبار العلماء بالعربية، كردي الأصل، ولد في أسنا من صعيد مصر، ومات بالإسكندرية سنة ٦٤١ هـ، من أهم مصنفاته: (الكافية والشافية في الصرف)، (مختصر الفقه)، (جامع الأمهات)، (والمقصد الجلي) قصيدة في العروض، (ومنتهى الوصول والأمل في علمي الأصل والجدل) و (الإيضاح)، (وشرح المفصل للزنجشيري)^(٢)

(١) ابن هشام الأنصاري النحوي المصري، هذه رسالة جلييلة في بعض كلمات النحو (فضلاً وخلافاً ولغةً وأيضاً، وهلم جرا) تحقيق د. إيمان حسين السيد، تقديم محمد حسين السيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة التراث الحضاري، الطبعة الأولى القاهرة ٢٠١٨ ص ٦٩، ٧٠.

(٢) المرجع السابق ص ٧٠.

(خ)

الخاتمة Conclusion. Conclusion

الخاتمة مِنْ خَتَمَ و«خَاتَمَتْهُ: عاقبته وآخره. واختتمت الشيء: نقيضُ افتتاحه، وخاتمةُ السُّورة: آخرها»^(١). وهناك نرى أنواعاً مختلفةً من الخواتيم منها ما حمل عبارة «خاتمة» ومنها ما حمل «على هامشِ الرِّواية» وتعتبر هي الأخرى خاتمةً. أما ما حمل عنوان «خاتمة» فنراه في عدد من الأعمال، منها رواية «سكون» وكانت تلك الخاتمة من عتبات النَّصِّ؛ لأنها أكملت بعض جوانب العمل، وأضاءت جوانب لم تكن معروفةً، حيث كانت الخاتمة بالفعل عتبةً نصيةً يجب اللجوء إليها لفهم ما غمض من الرِّواية، يقول الكاتب في نهاية تلك الرِّواية والتي زادت عن خمسمائة صفحة: «هكذا باتت القرية ليلتها، وهكذا سار غدها ومرّت بها الأيام، حتى استيقظت وانفتحت أبوابُ السَّماء عن غضبٍ مكتومٍ أكل الزرع والحصاد وضربَ الموسم في مقتل، وانغrust سكين غضب الله في حياة أهل القرية وأصابهم السُّقم»^(٢). والكاتبُ في المقطع السابق يحاول إطلاع المتلقّي على العمل، مؤكِّداً له أن هناك قريةً وبها كثيرٌ من المشاكل، وكيف أنَّ هذه القرية هي في حد ذاتها العالمُ كُلُّه بصراعاته وحماقاته. فهذا حاكمٌ يموتُ ابنه، فتظلُّ زوجته في تيهٍ بعد ذلك، وتقرُّ له بأنَّ ظلمه للناس كان السَّبَبَ في ذلك، وهذه فتاةٌ تريد أسرتها أن تبيعها إلى أحد أثرياء العرب، الذي يكبرها بعقودٍ يريد الزَّواج منها، ويتفاصلون في المبلغ الذي سيُدفع، وقد فرغ

(١) لسان العرب، مرجع سابق الجزء ٥-٦، ص ١٩.

(٢) ولاء كمال، رواية سكون، دار سما للطباعة والنشر، القاهرة ٢٠١٧، ص ٤٥٠.

فيها الكاتبُ شحناته الأدبيَّة الأسطوريَّة كانت أم الميَّافيزيقية، الواقعية كانت أم الخيالية والعجائبية، فيها نوعٌ من التَّشظِّي في الزَّمانِ والمكانِ، فليسَ الزَّمانُ بمدرِكٍ إلا بعدَ عَناءٍ، ولا المكانُ إلا في التَّماهي بين الحقيقة والخيال. الرُّوايةُ تبدأ بتناولِ فلسفة الوجودِ والكونِ المطلقِ والبحثِ في المَجَرَّاتِ والكواكبِ عن حياةٍ قد يَجِدُها الإنسانُ، حتى ولو تركَ ماهية الإنسانِ، وأصبحَ كائنًا آخرَ يطوفُ الأجواءَ شرقاً وغرباً، باحثاً عن الذاتِ المفقدة في ذلك الكونِ مترامي الأطراف، وما انتاب ذلك الكونَ من تحولاتٍ وانفجاراتٍ ولحظاتٍ تيهٍ، لحظاتٍ حلمٍ تعانق تلك السيدة لتبحث عن مجيب لرؤيتها ومفسِّرٍ لها. وهنا تتجلى بعضُ لحظاتِ الانسجامِ الرُّوحي وتعالقِ النَّفسِ مع الفهمِ والإدراكِ، حيث مولاها ومريدها، تقصُّ عليه رؤياها، كي يفسِّرَ لها تلك الرؤيةَ ويجلو لها الظلمة، وقد تبددت ملامحُ الكونِ وأصبحت الرؤيةُ ضبابيَّةً، وفيها نوعٌ من الخوفِ، وكأنَّ الكاتبَ يريدُ أن يقولَ لنا منذ البدء: انتبه، فإنَّ هذا العملَ سيولِّد انفجاراً عظيماً، وما يتبع ذلك من ميلاد حياةٍ جديدةٍ، فمن الموتِ تُولد الحياةُ، واحرص على الموتِ تُوهب لك الحياة، وكيف أنَّ الموتَ ليس نهايةً لخطِّ، بل نقطةً في دائرةٍ. ويذكر بعد ذلك في الخاتمة أيضاً: «كان الخزي معنى يتمنون لو أدركوه، قفزوا بعده بمراحل ورحلت عنهم ترهات الحياة والإنسانية، وتركتهم هكذا عجاف جبناء، لا ينفخون شيئاً غير ربح عفن. حام نذير البؤسِ والشؤمِ بالمكان. التُّجَّارُ قاطعوه والرَّحالةُ سقموه. الرجالُ يمنعون نساءهم من دخولِ تلك القرية، والمسؤولون يتنفخون قرفاً وهم يسمعون اسمها أو يمرون بحدودها. يمشون في قوافل تمرُّ حولها ولا يدخلونها أبداً. أهلُ القريةِ الظَّالِمَةُ يقفون من بعيد، النسوة يدارين وجوههن في خزي، والأطفال ينظرون في كره نحو خير يمر أمامهم ولا يطالهم أو يطالونه، وكأنهم أشباح منسية محترقة لا وجود لها ولا أحد يراها»^(١)

ونرى تحت عنوان «على هامش الرُّواية» ختمت رواية «واحة الغروب» لبهاء طاهر بثلاث صفحات وبصفحة واحدة للنَّاشِر، وقد جاءت الخاتمةُ

(١) المرجع السابق ص ٥٤٠.

اعترافاً منه بالكتب التي استند إليها في كتابة الرواية، سواءً أكانت كتباً تاريخية أم غيرها، واضعاً بعض النقاط الرئيسية التي سار عليها عن واحة سيوة وعن مقبرة الإسكندر الأكبر، فضلاً عن الثورة العرابية، والتي مثلت له حالة خاصة ارتبط بها وجدانياً الضابط محمود عزمي، ذلك الضابط الذي كان موزعاً بين ما يريد من لهو، وما يمكن أن يكون، وقد ألحَّ الكاتب على جزئية مهمة في الرواية، وهي أنَّ الشَّيء الحقيقي الوحيد فيها هو حرق وتفجير الضابط محمود للمعبد، ولم يوجد ذكر لهذا الضابط في كتب التاريخ، إلَّا في هذا الحدث فقط. وقد كان في استناد الكاتب لكتاب عالم الآثار الرَّاحل الدكتور أحمد فخري «واحة سيوة» أثره الواضح في هذا الأمر، الأمر الذي جعله يصدر الرواية به، ذلك أنَّ اتِّكاء الكاتب على كتب التاريخ، واستلهامه للموروث السِّياسي والثقافي، يدلُّ دون أدنى شكٍ على توثيقه للمادة المكتوبة، والتي حاول أن يضيف عليها خياله في الرواية، حيث كان ذلك الاستناد منطلقاً له لينبني عليه أركان الرواية، فجعل شخصية الضابط محمود عزمي، في تناقضٍ دائمٍ في حياته، والتي أراد أن يهرب منها في نهاية المطاف للحديث مع ذاته، وهو حديث النفس والاستبطان الداخلي.

لقد بدأ الكاتب خاتمته لهذه الرواية بكلمة «استأنست» أي أنَّ هناك استثناساً بأشياء أخرى ساعدته على الكتابة وخوض غمار هذه الرواية، وهي الكتب التاريخية وغيرها التي ذكرها في الخاتمة؛ اعترافاً منه بأنَّ أية رواية تتعلق بالتاريخ أو بأحداثٍ مرَّتْ تخصُّ شعباً من الشعوب، لا بُدَّ من الرجوع فيها إلى التاريخ؛ ذلك أنَّ الوظيفة الاجتماعية من أهم وظائف الرواية؛ المرتبطة بالحياة والمجتمع الذي تدور فيه. وهو هنا وفي هذه الرواية قد عاد بنا إلى عصور تاريخية مختلفة.

إنَّ نظرة الكاتب ورؤيته للعالم قد تحدت من خلال التعمق والتَّوغل في التاريخ والبحث عن جزئيات دقيقة فيه، لذلك نراه قد درس تلك الواحة جيداً وما بها من آثارٍ رائعة أثرت في معظم الرِّحالة العرب والغربيين، خاصة اليوناني هيرودوت، وذلك لكونها أرضاً قد حوت بين جنباتها جمال

الطبيعة من مياهٍ عذبةٍ وأخرى مالحة ونخيلاً وزيتوناً وأرضاً خضراء، ومرتفعاً مازالت آثاره باقيةً حتى الآن، وهو مرتفع شالي الهرمي، والذي يضاف على الواحة بريقاً وجمالاً. سيوة، تلك الواحة المتفردة بموقعها في الصحراء الغربية بمصر، ارتبطت هذه المنطقة بعبادات وتقاليد مختلفة، كان لها أثرها الواضح في الرواية؛ حيث حاول بهاء طاهر أن يدوّن تلك العادات، ولكنه كان عاجزاً عن الحبكة الفنيّة؛ سواءً أكانت لدى المرأة التي يموت زوجها، فتصبح حينئذ مشار شؤم؛ لأنها كانت شؤماً على زوجها، أم غيرها من العادات المرتبطة بخصوصية المكان، وعادات الحروب التي تتصف بها تلك الواحات، خاصة واحة سيوة، وما يكتنفها من أجواء مختلفة عن أماكن الحضرة؛ ذلك أن لكل مكان خصوصيته» فجوهر الصّراع بين القيم البدوية والقيم الحضارية بما أوردناه من عناصر أسطورية تمثّل وجه الحياة الصحراوية، لكي نفهم من خلال هذا الرّبط قدرة الكاتب على الإيحاء بنتيجة الصّراع^(١) ولكن هذه العادات وفي الوقت الحاضر لم يعد لها مكان، وذلك راجع لاندماج أهل تلك الواحات بمن يأتي إليها زائراً كان أم سائحاً، فضلاً عن فعل الزّمان والتغيرات والانفتاح على الآخر، إلا أنّه وعلى الرّغم من ذلك التّحول في تاريخ الشعوب، فنجد أن مثل هذه الواحة ما زالت تحتفظ بلغتها بجانب تعلم الوافد الجديد، والوافد الجديد هنا اللغة العربية وقواعدها.

وإذا كانت الخاتمة هي الجزء الأخير من النصّ فلا بد أن «يتعين أن يكون طويلاً، يتركز فيه بإيجاز أغراض النص أو النتائج التي وصل إليها البحث وآخر تطورات الأحداث إن كان النصّ روائياً»^(٢) وقد كان في خاتمة بهاء طاهر نداءً طويلاً لاستغلال تلك الواحة والنّظر إليها بعين الاعتبار أكثر مما كان، وإعطائها كلّ مقومات الحياة، والتي ترقى بها عمّا كانت عليه في السّابق، مساهمةً للتّحديات الجديدة من تحديث وعمارة وخلافه؛ حتى تكون أكثر

(١) دكتور مدحت الجيار، الرؤية الأسطورية في عالم فساد الأمكنة، فصول، المجلد الثاني العدد الثاني، ١٩٨٢ ص ٢٨٠.

(٢) د. أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، دار الكتاب المصري، القاهرة ١٩٩٠ ص ٧٧.

جذباً للسياحة. وفضلاً عما سبق فقد ألحَّ الكاتب على جزئية تاريخية عزف على أوتارها، وهي وجود مقبرة الإسكندر الأكبر في تلك الواحة، وذلك من خلال كاثرين زوجة الضابط محمود عزمي. يقول في التذييل في النقطة الثالثة «وما زالت سيوة أيضاً هي أرض الإسكندر التي تلقى الوحي في معبدها الشهر الشَّامخ حتى اليوم، وقد استعنت في الصُّورة التي رسمتها الرواية للملك المقدوني الأشهر بعدد من كتب التاريخ»^(١).

وفي رواية «رقعة شطرنج» نجد في نهاية الرواية عنواناً يحمل كلمة «خاتمة». وفيها تناولتِ الكاتبة ملخصاً عما تناولته بطريقة مكثفة، ثم جعلت هذه الخاتمة تأكيداً على حبها لزوجها، رغم تلك الإسقاطات على الأسماء الغربية، من هنا فقد راقبتُ لي هذه الخاتمة مع العمل ككل، حيث حملت مجموعة من القيم حاولت أن تزفها إلينا، بدءاً من قيمة الحب والعشق، مروراً بقيمة التَّحدِّي وانتهاءً بقيمة الصَّبر، تعزف الكاتبة على وتر المرأة أياً كانت تلك المرأة في الشَّرق كانت أم في الغرب، وكيف أنَّ العشق يولِّد المستحيل، هذا العشق الذي يتناص مع محبوبها الذي أشارت إليه في فصل البداية ولم تنسه من الخاتمة، التي تعتبر هي المكملة لفصل البداية، فإذا كانت الحياة مملوءة بالعثرات بين الزوجين، فإنَّ التَّفَاهَم والرُّضا في آنٍ واحدٍ هما السَّيْلُ إلى الفكاك من تلك العثرات، وهو ما بدا واضحاً في نهايات العمل، وهي من خلال العنوان تحاول تبيان أنَّ هناك تحدياً بين شخصين هما الزوج والزوجة، ولا بُدَّ أن يتصرَّ أحدٌ في النِّهاية، وهو ما تجلَّى في تحدي كارلا لزوجها سياستيان، ذلك الزوج الذي كان يشعر بالغضب والضييق أحياناً من زوجته لبعض الأفعال غير المقصودة، وقد تيقن في نهاية العمل - وهو ما وضحت الكاتبة في الخاتمة - أن زوجته كانت محققة في معاملاتها مع الآخرين، فهي عاشقة للعمل، واليوم الوحيد الذي حلَّ محلها فيه كانت الخسارة كبيرة عليهما، ولكن تلك الخسارة لم تضعف زوجته، لأنها تؤمن بأنَّ أي خسارة قد تعوض إلا خسارة الزَّوج الذي وهبها حبَّه، وكل ما يملك. فقد أرادت كارلا

(١) بهاء طاهر، واحة الغروب، روايات الهلال، أكتوبر ٢٠٠٦ / القاهرة ص ٢٨٩ تذييل الرواية.

أن تظلّ في تحدٍّ مع سياستيان وأن تطول حدة المعركة، وهو المعروف حين تكون رقعة الشطرنج هي المساحة التي يتحرك فيها كل خصم، والتشبيه في محله وقد وصلت البطلة إلى ما تصبو إليه في الخاتمة، بأن أخضعت الرُّجل إلى ملكها وعرشها الذي تربعت عليه، وحين انتقلت الكاتبة العربية إلى أرض أخرى، لتحكي فيها ما بدا لها، أرادت أن تعايشنا وتماهي بين الحقيقة والخيال حين كانت الأحداث في لندن، مع إسقاطاتٍ عربية يفهمها المدقّق للعمل، وكأنّها أرادت أن تحكي حياتها بطريقةٍ أو بأخرى وفي الوقت نفسه تُهدي زوجها شهادة بأنّها المُخلِصةُ والمحَبّةُ والعاشقة له، ولن يندم أبداً إذا ما ظل في كنفها.. ولكن وعلى الرغم من جمال ورقة وعذوبة هذا العمل، إلا إنّ الكاتبة جعلت من عنفوان الخاتمة طريقاً للنّهاية، وكيف أنّ الرّواية في الوقت الحاضر لا تحتّاج إلى خاتمة، فلم نعد نسمع في رواياتنا عن أن البطل قابل البطلة في النّهاية وعاشا في أنس وانسجام، وما نراه الآن هو أنّ الكاتب يترك للمتلقّي مساحة ليكمّل العمل. تقول الكاتبة في نهاية العمل «الخاتمة» اقترب كل منهما من الآخر، واحتضنا بعضهما ليبيّنا روعة حبهما، فأحسّا أنّ هذه اللحظة أشبه بالحلّم، فامتزجت دموعُ فرحهما مع السّعادة التي يشعران بها، وكانت أعينهما تُراقبُ آخر قطرة من رحيق عسل هذا اليوم، فالشمس تهبط إلى حافة الأفق حاملةً معها همسات حبّ زوجين غارقين في بحر من الحبّ متحدّين مصاعب الحياة»^(١).

وفي رواية «تبسّمت جهنّم» للكاتبة هيلانة الشيخ نجد خاتمة دونت فيها النّتيجة المرجّوة من هذه الرّواية، بعد أن تناولت فيها المسكّوت عنه في المجتمعات المغلقة، وكيف أنّ هناك علاقاتٍ غير شرعية تحدث دون أن يُلفتُ إليها، وهي علاقات محرّمة، تأتي الكاتبة وكما هي عادتها في الرّواية لتسقط على الجنس مع حبيبها هذا الإسقاط تقول: «عادة القهوة فاتحة الصّباح، لكن قهوتي خاتمة المساء.. أحسيتها مرة وتلذع لساني حلاوتها، أرشف وأستنشق عميقاً، أذكر نكهة حبيبي وسُمّرتَه المخمرة تمتزج في نكهتي

(١) أمل بخاري، رقعة الشطرنج، دار غراب للنشر والتوزيع، ٢٠١٧، القاهرة ص ٤٢٦ الخاتمة.

عبر فوهة الفنجان الضيق. نحن متشابهان أتناوله.. يتناولني، ونترك الحثالة في القاع تحكي رواية العرابة في عيون الأشياء»^(١). وتلخص قصة النساء وكيف أنهن سبب خروج آدم من الجنة وتشبههن بأنهن مجرد روايات. تحاول أن تستجمع قواها في تلك الخاتمة وتلخص ما سردته عبر الرواية في صفحة واحدة هي الخاتمة، فما ذاك العذاب في سبيل العشق إلا طريق عشقته وولجته دون ترو «فخرجت من حلقوم اليأس إلى صدر الحياة» عبرت في هذه الخاتمة بصدق عما بدا لها في الرواية وما طرحته من فكر به جرأة تحسب لها وتحسد عليها، فأصبحت الخاتمة عتبة نلج من خلالها الرواية.

واللمسات الأخيرة في الأعمال الفنية هي بالضبط الخواتيم أو الخاتمة للعمل، وقد يقوم الفنان بوضع نقطة بعينها في نهاية العمل ترمز إلى شيء لا يعرفه إلا هو وشخص آخر فتكون هي اللمسة الأخيرة في هذا العمل، كما حدث في أعمال كثيرة ذكرناها فيما سبق، خاصة في اللوحات العالمية، وفصلنا ذلك في الإرشاد، ويحدث ذلك كثيراً في الفن التشكيلي والذي يعتبر نوعاً من أنواع الفنون يعتمد أول ما يعتمد على شيء من الواقع المعيش، ولكنه مصاغ بتشكيل جديد، لذا سُمي بالفن التشكيلي، وفي الوقت نفسه فريد في طرحه باستخدام منهجه ورؤيته الخاصة، وقد اعتمد الفنانون طرقاً مختلفة في التعبير عن فنههم، الأمر الذي جعل هناك لمسات أخيرة مختلفة وفق كل مدرسة من مدارس الفن المختلفة؛ ذلك أن الفن التشكيلي له مدارسه الخاصة؛ منها المدرسة الواقعية التي تعتمد على النقل المباشر من الواقع سواء في رسم الواقع كالأشجار أو رسم الأشخاص، وخرجت من المدرسة الواقعية المدرسة الرمزية التي بدأت في استخدام الرمز في التعبير وأهم أعلامها جيمس وسلر وشافان وغوستاف مورو، ورزيتي صاحب لوحة «بياتريس المقدسة» وهي رسمة زوجته حين ماتت. ثم جاءت المدرسة التعبيرية أو التأثيرية التي نشأت في ألمانيا ١٩١٠ من روادها هنري ماتيس وبيكاسو، ثم المدرسة التجريدية

(١) هيلانة الشيخ، تبسمت جهنم، المجموعة الدولية للنشر والتوزيع «سما» الطبعة الأولى القاهرة ٢٠١٦ ص ٢٦١.

وأهم روادها الفنان رولشكو وبول كلي، ومن بعدها المدرسة الانطباعية تأسست في فرنسا ١٨٧٠ وكان الفنان مونييه أهم فنانها ثم التكعيبية ويعتبر فان جوخ أهم فنانها، وأخيراً هناك مدرستان المدرسة السريالية، ومثلها الفنان سلفادور دالي وخوان ميرو، والمدرسة الوحشية باستخدامها للألوان الصارخة وكل مدرسة من هذه المدارس تختلف في لمساتها الأخيرة عن بعضها البعض، وهو الأمر الذي يحتاج إلى دراسة مقارنة في الفن التشكيلي.

الخاطرة *pensée. Thoughts*

الخاطرة تلك التي تدورُ بخاطرِ الكاتبِ تجاهِ موقفٍ بعينه، والخاطرةُ من عَتَبَاتِ النُّصوصِ، فهي التي تحتويها معظمُ الرِّوَايَاتِ، وإذا جُمِعتْ بأكملها فإنَّها قد تُشكِّلُ العملَ الأدبي، وقد تكون الخاطرة التي يأتي بها الكاتبُ في العملِ الأدبي لا تمتُّ بصلَةٍ إلى عمله من ناحية موضوع العمل، ولكنَّه يأتي بها للترويح عن المتلقي في أغلب الأمور في الرِّوَايَاتِ العَرَبِيَّةِ. ومتى تكون الخاطرة عتبةً من عتبات النصوص؟ تصبح الخاطرةُ عتبةً من عَتَبَاتِ النُّصوصِ، إذا كانت متضمنة ذلك العمل، أي أنها جزءٌ منه، وبها مفتاحٌ لهذا العمل، لأنَّها في الأساس قطعةٌ نثريةٌ تكتب نتيجةً لموقفٍ رآه الكاتبُ أو انفعل من أجل أمر ما، أو حتى يكون متخيلاً فهي قصيرة من حيث الطول، ولها شروطها، فهي تقل في الحجم عن المقالة، وتقع بين القصة القصيرة والشعر الحر، ولها أنواعها، فمنها الخاطرة الرومانسية والإنسانية، ومن تلك الإنسانية الخاطرة التي عالق بها جمال الغيطاني الزَّمانَ والمكانَ. فحين كان خارج مصر تذكر توقيتاً بعينه دَوَّته في هذه الخاطرة إنَّه توقيت صلاة الفجر في مسجد مولانا الحُسَيْنِ عليه السَّلام يقول: «الرابعة وعشر دقائق. تبدأ الآن شعائر صلاة الفجر في مسجد مولانا الحُسَيْنِ، تسري في المِيدَانِ القَصى معالم تدبير الناس لأموهم قبل وفادة نهار جديد، لكن.. أي توقيت الآن في هذا الموضوع الذي بلغته وأجهله»^(١)، والخاطرة هنا هي خاطرة إنسانية يتذكر من

(١) جمال الغيطاني، دنا فتلى، دار الشروق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣ ص ٢١٢.

خلالها بلده مصر في توقيت بعينه، توقيت بداية اليوم والمشهد الحسيني في صلاة الفجر وما يتبعه من بدء الحياة في هذا المكان وغيره. وما يعيننا هنا أن تلك الخاطرة تعتبر عتبةً من عتبات النصوص، لأنها مفتاحٌ يمكن لنا أن نقرأ الغيطاني وروايته من خلالها بأنه رجلٌ صوفي محبٌ للحسين وآل البيت، وهو ما يرتبط بجزئية العنوان «دنا فتدلى» المأخوذة من الآية القرآنية «ثم دنا فتدلى» من سورة النجم.

الخطُ المُستقيمُ للعنوان Ligne droite dans le titre. The title's Straight line

الخطُ الجامدُ معروفٌ بأنه الخطُ المستقيمُ ذو الاتجاه الواحد شمالاً أو جنوباً فوقاً أو تحتاً «وهو الخطُ المستقيمُ؛ المُسطَّحُ، متساوي الجوانب. يبدو في معظم الرسوم الممتازة أن هناك نوعاً من الديالكتيك (الجدل) بين المنحني والمستقيم، حيث المنحنيات تناسب الأجسام الحية والمستقيمات تناسب الصخور والمباني»^(١). فالخطُ في عنوان «معجم مصطلحات نقد الرواية» خطٌ مستقيمٌ، وكأننا بالفعل إزاء مبنى خرساني، وكذلك عنوان كتاب «مشكلة العمل القسري» للدكتور مصطفى يسري فقد كُتِبَ بالخطُ المستقيم بخطِ النسخ «ربما تكمن معظم أهمية الخطُ المستقيم الوظيفية فنياً في كونه محوراً رأسياً أو أفقياً أو مستعرضاً أو كمحور مكسور للدوران لشكل مركزي يجري داخل أعماق الصورة وفي النهاية يتلاقى، على أنه اتجاهٌ خالصٌ؛ سواءً أكان متضمناً أم مباشراً لحاله»^(٢). وهذا الأمرُ يجربنا لتناول خطٍ هندسيٍّ، هو الخط الكوفي، فهو خط مستقيم في اتجاهاته وهندسته، وهو ما يظهر بجلاء في الزخارف الهندسية» ومن المعروف أن الخط الكوفي أو الهندسي يعطي إحساساً بالاستقرار والثبات معاً، مما يردنا حتماً إلى السكون والاستقرار، ومع ذلك فإن بعض هذه الخطوط ديناميكية ذات اتجاه، وتعطي إحساساً بالحركة الصارمة ذات العزم الأكيد؛ لأنها تقود النظر داخل المساحة، حيث الأرابيسك الدوار»^(٣).

(١) المرجع نفسه ص ١٠٢.

(٢) المرجع نفسه ص ١٠٢.

(٣) محمود سعيد العدوي، التزاوج بين الخط، مرجع سابق ص ٤٤٧.

فالخطُّ الكوفي خطُّ به مُتَعَةٌ وجمال في الاستقامة، فله جماله الرياضي، العقل يستشعره، وتلتقي حدود الهندسة مع الخط الكوفي ليعطينا محصلةً جمالية لم يسبق أن رأيناها، ولعلَّ في تقدم الرياضة عند العرب ما جعل هناك اهتماماً بالخط المستقيم خاصة حين يستخدم ذلك الخط في الزخارف، ولا بد أن نذكر أنَّ أي خط له سيكولوجيته النفسية، وبالخط المستقيم يمكن أن ندخل لنفرق بين الفكر العربي والفكر الروماني، حين استخدم العرب الخط في تقسيم الفراغات وطريقة التعبير عن المنظور والأبعاد، لكل ذلك فإنَّ الخطَّ المستقيم هو الآخر عتبةٌ نصَّيَّةٌ لا يستهان بها، أي أننا ممكن أن نقارن من خلاله بين فكر حضارتين كبيرتين ويصبح هو المدخل للقراءة هنا أو هناك.

الخطُّ المنحني في العنوان Ligne courbée dan le titre. The title's curved line

الخطُّ المنحني يعبر عن حركة ملتوية، وهو ما يلفتُ الانتباه، خاصة إذا كان في العنوان «والحركة لا يعبر عنها فقط - بالمعنى الواضح للأشياء المرسومة - عن طريق الإشارة المتحركة (يعني إخضاع الخط للملاحظة التقسيمية للعين)، ولكن يعبر عنها - بصورة أكثر جمالاً - بالحصول على حركة ذاتية خاصة بها عن طريق رقص الفرشاة على السطح في مرجح مستقل تماماً عن أي هدف نفعي»^(١). ونراه كثيراً في كتابات العناوين والعناوين الجانبية، بمعنى أن الخطوط المنحنية تعطي حياة للكلمات المكتوبة بها، وكأنَّها تنفخ فيها الروح، كما هو في عنوان رواية «الثعلبُ الأحمر» فهو مكتوبٌ بخطٍ به انحناءٌ، وقد بعث الروح في الكتابة، على العكس من عنوان «معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية» فهو مستقيمٌ، ولا توجد به التواءات أو منحنياتٌ، فهو بذلك يُعطي المتلقي المعلومة دون أن تحتوي على ما يثير الإنسان من مظهر جمالي، قد يكون دافعاً على القراءة، وباعثاً على فتح الصفحات، وطبي الغلاف الذي به العنوان، ويصبح ذلك الخطُّ طريقاً للتعبير عن التغيير، سواء أكان في العمل نفسه، أم أنَّه يريدُ التغيير في طريقة فهم

(١) المرجع السابق ص ٩٣.

المقروء، وكيف أنَّ تلك الطريقة تُساعدُ على التَّجديد، ويعد الخطُّ المنحني من الخطوطِ العظيمة التي لها أبعادها «أما اختلاف الخطِّ المُنحني في كونه عظيمًا؛ هو في أنه قائمٌ على تصور التَّغير، ذلك أنَّ المُنحني، إنَّما يُرسمُ بأداةٍ متغيرة الاتجاه دائماً عبر الأرضية»^(١). فالانحناءُ موجودة في حياتنا في صلواتنا وطبيعتنا؛ ذلك أنَّ الطَّبيعة العَظيمة في الأشجار الدالة على قدرة الله نجد فيها الانحناء، لذلك فإنَّ «هناك أهمية قصوى لتأمل الطبيعة. فالخطُّ المنحني نجده ظاهراً في كثير من الأشياء التي نصادفها في حياتنا اليومية؛ أوراق الأشجار والأزهار والأواني والكتابة والقباب والعقود في المساجد والعمارة الإسلامية»^(٢). من هنا فإنَّ الانحناء تدل على الحركة في الخط، والحركة تبعث على التوقف عندها للتأمل وقراءة العمل. وتصبح تلك الانحناء طريقاً من طرق قراءة العمل؛ لأنَّها ساعدتْ على الحَرَكة والإثارة، فضلاً عن حبِّ الإنسانِ للتَّغير «وأنواع المنحنيات ومحتواها أو مضمونها من تجربة التَّغير، يعتبر واحداً من أهم مصادر الحيوية الفنية، وذلك لأنَّها تمدُّ أو تطيل Extend معنى الأشكال Forms المرسومة نحو تخمين التغير داخل بعد الزَّمن، إنَّها رمزيَّة الحياة؛ تتلمسُ معالم الفاكهة، اللحم، المواد العضوية المملوءة بالعصارة والدم، وهي أي المنحنيات قادرة دائماً على الحَرَكة، بعكس اللاعضوي واللاحق»^(٣). من هنا ومن كل ما تقدَّم يؤكِّدُ أهمية الخطِّ المنحني في الرَّسمِ، وأنه دليل على الرَّشاقة والحيوية، وأن ذلك يعتبر مدخلاً محموداً للعمل ذاته.

La ligne compositrice dans le titre. The title's العنوان في الخطِّ المُنصَّد

Compositor font

تنضيد الحروف المطبعية أن يجعل المطبعي هناك تأليفاً بين الحُرُوف، ليكون منها كلماتٍ متناسقةً وجملاً، والتأليف هنا يخضع للنسق الكتابي، وللخط نفسه

(١) المرجع السابق ص ١٠٣.

(٢) المرجع السابق ص ٣١٢.

(٣) المرجع نفسه ١٠٢.

ونوعيته، سواء أكان الخط نسخاً أم رقعةً أم أي نوع آخر من الخطوط، كما أن هناك الخطُّ البارز، وهو الخطُّ المُفَرِّغُ من الدَّاخل ليظهر بصورةٍ يمكن لمسها حين نمرر أناملنا عليه، أو هو الخطُّ السميك، ويظهر الخط بجلاء أكثر إذا ما صاحبه رسمه مغايرة في اللون، ليتماشى مع الوضع الطبيعي للقراءة الجيدة، فبالضد تظهر الأشياء، إن حكمة جوتة في «المأثورات والتأملات تقول: «إنَّ الصُّورة والكلمة تفاعلٌ دائمٌ متبادلٌ، لا تكف إحداهما بحثاً عن الأخرى» لتصدِّقَ كلَّ الصدق على فعل الفكر عند أهل الصِّين، ذلك أنَّ الكتابة الصينية تثبت مصور للكلمة ولل فكرة» وكانت نصيحة تاي يونج للفنان في قوله «إذا ما أردت أن تخطَّ فلتحرر نفسك من أفكارك، ولتدع نفسك على سجيته وطبيعتك على حريتها.. ثم فلتبدأ. أما إذا كنت تشعر بأدنى غصة فلن يوافيك الفلاح ولو كان شعر ريشتك من أرنب. لذلك فعليك قبل أن تبدأ تجلس في هدوء تام، حتى يتهيا السَّلامُ لنفسك، وتخلص من كلِّ المُشكلات، وعليك ألا تتكلَّم وألا تتنفَّس إلا في الحدودِ الضرورية، ولتريث كما لو كنت في حضرة شخصية وقورة»^(١). وهنا نرى جوتة يؤكد ارتباط الفكر بالخطِّ، وما يجول بالعقل يترجمه الخط وكما قيل الخط رسول الفكر، والعنوان هو دليل العمل، كما قلنا ويأتي الخط في ألفة، وكأنه يعطينا أملاً في أن العمل سوف يروق لمن يقرؤه، أي أنَّ الخطَّ دليل آخر على أهمية العنوان.

الخطُّ عتبةٌ نصيَّةٌ لفكر الحضارات

.de la pensée des civilization

Writing is an introduction to the thought of civilization

الخطُّ مفتاح الحضارة، لأنَّه الحافظ للتراث والمدوّن للآلام والآمال التي تعترى الحضارات المختلفة من فكر للإنسان عبر الزَّمان. والخطاط هو الفنَّان الرئيسي بين فناني الكتاب، وحين استعرض الفنَّان الراحل محمود الهندي في

(١) المرجع نفسه ص ١٠٢.

مصر لفكر الفنان سعيد العدوي كان محقاً في أن يوصيني بطباعة هذا المؤلف الكبير عن الخطّ والتّزاوج بين الخط في فن الطباعة، ولكنّه لم يكن مدرّكاً لشيء عظيم، وهو أن هذا الخطّ بالفعل مفتاح الحضارة وعتبة نصّية على فكر الحضارات المتعاقبة، وهو ما سنؤكد عليه في تحليلنا لهذه العتبة وتفسيرنا لها، ذلك أن الحضارات الإنسانية الكبرى السابقة في تاريخ الشعوب قد حملت فكراً إنسانياً عظيماً ما زلنا حتى الآن نتنسم عقبه ورائحته نحو الحضارة الفرعونية القديمة، كما في النصوص الفرعونية والبرديات وما حجر رشيد بمفرده إلا عتبة على الخط الفرعوني، وكذلك في الحضارة الإسلامية، والصينية واليابانية، والخطّ كان المعبر عن فكر تلك الحضارات بالكتابة مهما اختلفت أشكالها. ففي الحضارة الفرعونية القديمة وجد الفن طريقه بالخط لعرض الحضارة والتعبير عنها، وكان المكان هو الملهم للكتابة، وكان القياس والخط للأرض الزراعية هو الآخر ملهماً للتعبير، أي أنّ الخطّ الهندسي والخطوط الأفقية والرأسية لقياس الأرض طريقاً معبراً عن التّاريخ، إذاً الخطّ عتبة من عتبات معرفة المكان، بل والتعبير عن المكان، وكانت عبارة «جيومطربا» تعني «مقياس الأرض» فالهندسة الحديثة ما زالت بالفعل تحمل هذا المعنى المعبر عن الخط والهندسة، وأن الهندسة الزراعيّة للأرض كان مبدؤها رسمه الخطّ لمعرفة الطّول والعرض، وهو ما ظهر بجلاء في فكر الفراعنة القدماء وما وجد في مقابرهم وعلى الجدران، وكانت مقبرة نفرتاري «قد فرضت تصوراً للمكان خاصاً بالشعوب الزراعية تؤيده الرسوم الموجودة في مقبرة نفرتاري، حيث الانتظام الهندسي للأشكال الحية التي تفقد حريتها ابتغاء الاقتراب من نماذج الهندسة وإدخال التوازي. وحتى رمز الجهات الأربع الأصلية، ألم يوضع على أربعة متوازيات؟»^(١). فالخط إذاً مفتاح للحضارة. وفي الحضارة الإسلامية نجد الخطّ قد تطور وفق الحالة المعبرة عن حالة العصر وأصبح يعرف بالخطوط الإسلامية، وإذا ما تتبعنا إنتاج الفن الإسلامي في

(١) المرجع السابق ص ٤٠٦.

مختلف إنتاجه، نجد أن تلك الخطوط قد لعبت دوراً عظيماً تشكيمياً، سواء أكان في الجِصّ أو حتى الرُّخام، وما يُمكن التأكيدُ عليه أن الخطوط علاماتٌ بارزة للحضارة الإسلامية، وما سبقها من حضارات. أما الحضارة الصينية فقد أعطت قدراً كبيراً من الفكر للخط كتعبير ذي بعدين تشابه في ذلك مع الحضارة اليابانية، لذلك فقد أكد الفنان سعيد العدوي أن الخط عند الفنان الصيني والياباني يختلف عن الأمريكي أو الأوروبي؛ حيث يستطيع كل من الياباني والصيني أن يخلقا تنابعات طويلة ممتدة من الخطوط ذات المعنى، كما هو الحاصل عند هو كوساي الياباني، ومن هنا نستطيع أن نقول: إنَّ الخطَّ علامةٌ فارقة على تاريخ الحضارات، وهو عتبةٌ نصّيةٌ لذلك الفكر يستحق أن يتوقف عنده كلُّ الفنانين والرّسامين في الشّرق كان أم في الغرب.

الخطّ في العمل La ligne dans le roman. Font in the novel

الخطُّ ترجمةُ الفكرِ، والخطُّ في العملِ عتبةٌ من العتبات، سواء أكان الخطُّ المكتوب به العمل بالداخل أم الخطُّ المدوّن به العنوان والعناوين الجانبية، ويتطرق الأمر إلى الخطِّ المرسوم على صفحة الغلاف، أمّا الخطُّ داخل العمل فقد يكون سبباً في قراءة العمل أو سبباً في العزوف عن القراءة، بمعنى أن الخطَّ ووضوحه يجعلان المتلقي يُقبل على القراءة، بينما إذا كان الخطُّ صغيراً من السهل أن يتركه لأنَّ جل الذين يقرؤون في العلوم من أجل الثّقافة والمعرفة هم في حاجة إلى تسهيل عملية القراءة وليس تصعيبها، فكيف برجل طاعن في السّن، أو حتى في سن الشّباب يستطيع أن يقرأ خطّاً على بنط صغير ١١ أو ١٢ بالمقياس المعروف للخطوط، وبالفعل قد واجهتُ هذه المشكلة، على سبيل المثال رواية «رحلة صعلوك» للكاتب خليل السيد، فعلى الرّغم أن الكاتبَ معروفٌ إلا أن الخطَّ من الصّعوبة بمكان، فإذا قرأتُ صَفْحَةً من العمل فبالإكيد سأعزف عن الصّفحات الأخرى، ومن هنا فإنَّ الخطَّ بل وجمال الخط يعطيان راحة نفسية، لمن يُقبل على القراءة. «والعملُ الفني هو مجموعة من القيم الشّكلية التي تتمثل في (اللون ودرجاته - الملامس المتنوعة

- الخطوط المختلفة - الكتلة الفراغ - الظل والنور..) والخطُّ أحدُ القيم الجوهرية في العمل الفني، وهو بمثابة الهيكل الخرساني بالنسبة للعمارة؛ ولا يستطيع العمل الفني الاستمرار بدونه»^(١). وتاريخياً نقول: إنَّ الأصول الأولى للكتابة عبر الحضارات الشرقية القديمة كانت بالصُّور، أي أنَّ الصُّورة كانت تحلُّ محل الحَرْف، كما في الكتابة الفرعونية القديمة على الجُدر وورق البردي، وقد عُرِفَت الرُّسوماتُ قبل التَّاريخ في إسبانيا، ومن هنا نعرف أنَّ الحَطَّ كان بدايةً بالشَّكل أي يُعرف المعنى من خلال الشَّكل المرسوم، كما كان الحال في الصِّين، وأيضاً الكتابات السومرية من خلال الخطَّ المِسْماري «والخط إذن هو اصطلاح قديم العهد استخدم بصورةٍ عاميةٍ في الرَّسم لتوضيح حدود الكتل، وهو يكوِّن العنصر الأساسي في عملية التَّحديد»^(٢). وكيف أنَّ اللغة المتصورة للخطِّ لا تُعْطِي الأَرْضِيَّة نفسها للكلمات، ذلك أنَّ «فَنَّ الكتابةِ أحدُ الوجوه البارزة للخطِّ، فيه تتضح قيمته التشكيلية الفنية ووظيفته الحية المستمرة عبر الأجيال والاستخدامات ومراحل نموه وتطوره، ومن خلال هذا الفنَّ اكتسب الخطُّ سمات وإمكانيات مبتكرة وجديدة لم تكن تتوفر له من قبل»^(٣). ولا بُدَّ أنْ نَعْلَم أنَّ الخطَّ قد تطور عبر مراحلهِ المختلفة، خاصةً الخطُّ العربي فقد تطور على يد العرب إلى فنٍّ جميل؛ لذلك حُقِّقَ أن يكون الخطُّ عتبةً نصِّية ذات أهمية، فهو السَّيْلُ إلى القراءة والمعرفة، وقد أقسم المولى - عز وجل - بالقلم والكتابة؛ أي الخطُّ في قوله تعالى ﴿تَوَالَّفَ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾، وقد أراد الله - سبحانه وتعالى - أن يعطينا دروساً في العلم بدايةً من أمره الإلهي العظيم «اقرأ» الذي فتح أبواب العلم والثَّقافة والمعرفة للعالم أجمع، وصولاً إلى الكتابة، ومن المعروف أنَّ الكتابةَ بخطِّ من الخطوط التي نعرفها في الوقتِ الحاضر، هي المَرْحَلَةُ الثَّانِيَّةُ للإبداع، ولا بُدَّ أنْ يكونَ قد سَبَقَهَا

(١) سعيد محمد العدوي، التزاوج بين الخط ومقومات التشكيل في الأسلوب الطباعي المعاصر،

رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة الإسكندرية/ ١٩٧١ ص ٧٩

(٢) المرجع السابق ص ٩٠

(٣) المرجع نفسه ٣٧٢

الترتيبُ القرآني العظيم في أن القراءة أولاً حتى يستطيع المبدع الكتابة، ثم الكتابة ثانياً.

والخطُّ عند الفنانين الكبار كان طريقاً للإبداع، كما هو الحال عند بول كلي، وبيكاسو، وخوان ميرو، باعتبار أن الخطَّ أو رسومات الخطِّ طريقُ المجدِّ لهم، وهو عتبةٌ من عتبات النُصوص التي هي لوحاتهم المختلفة، لقد كان اهتمام بول كلي^(١) بالطبيعة فوق الوصف فرسم بخطه الجميل أبدع اللوحات وكانت طريقاً لمعرفة فن هذا الرجل وقد قال: «إنَّ الطَّبيعة متى أحببناها تقودنا إلى الحرية» والخط الذي رسم به تلك الطبيعة يقود إلى الحرية، والحرية هي التنفس كما يتنفس الخط، وقد نصح الفنانين قائلاً: «دعهم يشاهدون الطبيعة عن كثب حتى يصبحوا قادرين ثرائها وحركتها» لقد انتقل كلياً بالخطِّ باعتباره عتبة نصية لديه إلى امتداد خارجي لمطالب روحه الخلاقية مفصلاً عن مجمل عواطفه وأفكاره، فأصبح مفتاح النصِّ لديه هو الخط الناقل عن الطبيعة، وحُق له أن يكون عتبة عظيمة للوحاته «وبمجرد خطِّ قاتم للسود، وبأقل ارتباط بالانطباعات البصرية أن يسجل خبرات لم يسبقه إليها أحد مفصلاً عن شخصيته الحقيقية المتحررة»^(٢).. ومن ثم فالخط المعبر عن الطبيعة يعتبر بمثابة عتبة نقرأ من خلالها لوحات بول كلي التي عبرت بصدق عن الطبيعة. ومثله في ذلك مثل الفنان بابلو بيكاسو^(٣) الفنان المعروف والذي كان الخطُّ لديه معبراً عن الخشونة والشراسة فحين يذكر بيكاسو نذكر معه الخط الذي

(١) بول كلي أستاذ جامعي ورسام وحفار وصاحب دراسات فنية ألماني سويسري، ولد بقرب مدينة برن وكان مغرمًا برسوم الأطفال والخطوط الرفيعة المتشابكة ذات الألوان الرقيقة. تجمع لوحاته الحاملة بين التجريدية والسريرية، وكان ضمن أعضاء جماعة الفرسان، مولده كان في ١٨ ديسمبر ١٨٧٩ - وتوفي عام ١٩٤٠.

(٢) سعيد محمد العدوي، التزاوج بين الخطِّ ومقومات التشكيل في الأسلوب الطباعي المعاصر، مرجع سابق ص ٥٦٨.

(٣) بيكاسو : هو بابلو بيكاسو كان مولده في أكتوبر ١٨٨١ بأسبانيا وتوفي ٨ أبريل ١٩٧٣. رسام ونحات وفنان تشكيلي إسباني وأحد أشهر الفنانين في القرن الماضي القرن العشرين، كما يعود له الفضل في تأسيس الحركة التكعيبية في الفن التشكيلي، ومن أقواله: الفن هو الكذبة التي نجعلها نكتشف الحقائق.

كان بمثابة مفتاح لوحاته المتعددة «وقد ظهر ذلك جلياً في مجموعة دراساته لمصارعة الثيران، وقد استطاع بيكاسو بالخط الواحد النقي البسيط والشديد الحساسية أن يعبر عنها تعبيراً يتسم بالحركة والحيوية والقوة مستفيداً من فنون الحضارات الكبيرة القديمة كالحضارة المصرية واليونانية والرومانية والصينية واليابانية والهندية»^(١). والأمر نفسه استخدم الخط بالحرية ذاتها في الحفر، خاصة بالقلم الرصاص، وما كان يضاف إلى بيكاسو معرفته الحقيقية بمنجزات الحضارات القديمة التي بلا شك قد استفاد منها استفادة عظيمة، خاصة الحضارات الشرقية، التي ظهرت بجلاء في التدرج اللوني عنده. وثالث هؤلاء الفنانين الذين كان الخط هو المدخل الرئيسي لأعمالهم الفنية الفنان خوان ميرو^(٢) فهو من الفريق الذي ينتمي إلى ما بعد السريالية، وقد كان منغمساً فيها منذ البدء، أي أنه سريالي من الدرجة الأولى، وهو الأمر الذي تؤكده أعماله الفنية من الخطوط المتطايره في الفضاء التشكيلي وإعمال الخيال، فينتقل نحو عالمه الخاص من الخط الدال على براءة الطفولة والشجاعة والتلقائية، لذلك نتذكر ما قاله أندريه بريتون حول المعادلة الصعبة التي تربط بين الحلم والحقيقة أو بين الخيال والحلم والحقيقة «فالغريب لديه هو الجميل دائماً وأن الإنسان هو ذلك الحالم النهائي» وتحدث عنه الشاعر الفرنسي ريمون كينوباً أن ريمو حين يبدأ في رسم لوحة من لوحاته فإنه ليس ميرو، بل هو الفنان الذي بداخل ميرو، وحين ينتهي منها فإنه يعود إلى شخصية ميرو، معنى ذلك أن الفنان يحيا مع فنه ويترك الواقع حين يخلق في الخيال» والخط هو اللحن الأساسي والعضوي في تجربة ميرو الفنية على الإطلاق. إنه يتجول في حرية وشجاعة منقطعة النظير متمثلاً الأطفال تمام

(١) المرجع السابق ص ٥٨٢

(٢) خوان ميرو إسباني كان مولده في ٢٥ ديسمبر ١٨٩٣ ووفاته في ١٩٨٣، كان عضواً في الأكاديمية الملكية للفنون والأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم.. رسام ونحات إسباني، بدأ منذ صغره في رسم المناظر الطبيعية، كما أنه أحب الفن الشعبي وقد تفرد عن زملائه الفنانين بالتبسيط والاختزال.

التمثيل. ونستطيع بسهولة ملاحظة أثر الذوق الشرقي في حركة الخط المطلقة دونما قيود كالفرن الصيني[...]. لذلك فالصورة عند ميرو عبارة عن مجموعة من الأبعاد، الخط فيها هو البعد الأول، يليه بقية القيم الفنية الأخرى»^(١).

وإذا عدنا إلى الشرق فإنَّ الحَظَّ أصبح يُمثِّل الهُويَّة للشُّعوب، وهو ما حَدَّثَ مع محيي الدين اللَّباد في مجلة «نظر»، وتحت عنوان «الحَظُّ مسألة سيادة» رأينا مقالة رائعة وجَميلة، للردِّ على ما حدث من قبل شركات الإنتاج عن الخطِّ العربي، وكيف أنَّ الحَظَّ العربي يمثِّل لنا الهُويَّة والتَّاريخ يقول: «لا شك أنَّ القضية التي تناولها «اللَّباد» في باب «نظر» هي قضية غاية في الأهمية؛ فمسألة تشويه الحرف العربي تتجاوز كثيراً حدود مجافاة الذُّوق وتدمير الجماليات، بل هي قضية «هوية» وأن نترك - نحن العرب - لشركات الإنتاج الغربية اختيار المصممين وتحديد شكل أنماط الحروف العربية حسب معرفتها وذوقها هي قضية «تفريط في السَّيادة»^(٢). وتنتصُر مجلة «نظر» للخطِّ العَرَبِي بقولها: «إنَّ الآلة والكمبيوتر لم يتمكنَّا من تنميط انحناءات وتقوسات خط الثلث الجميل ولا رشاقة وانسيابية الحَظِّ الفارسي، ولا بهجة الخطِّ الديواني، ولا قوة خط الرقعة وسهولة مقروئته»^(٣). ومِنَ المَعْرُوفِ أنَّ الخطَّ العربي اشتقَّ من الحَظِّ النَّبطي القديم في القَرْنِ الثَّالث الميلادي، والذي أخذ في الأساس من الخطِّ الآرامي، وهو ما دلَّت عليه الحفريات وانتقل الخطُّ إلى الجزيرة العَرَبِيَّة فأصبح شمال الجزيرة العربية، يتناول الخطُّ العربي، وجنوبها يستخدم الخط الحميري القديم، وقد أدى انتشار الإسلام ووجود كُتَّاب الوحي إلى تقوية الخطِّ العربي والمحافظة عليه، وبدأت عملية الإصلاح الأولى للخطِّ، وهو وضع علامات على الحروف الأخيرة للنطق السَّليم عن طريق النقط، ولكنَّ الأمر لم يكن صحيحاً بالقدر الكافي للتدخُّل وتشابه الحروف، وجاء الإصلاح الثَّاني، وهو نظامُ التَّنْقِيطِ فوق قوالبِ الحُرُوفِ وتحتها^(٤). «ولعلَّ

(١) المرجع نفسه ص ٥٨٥.

(٢) حامد العويضي الخطاط، مجلة نظر، العربي للنشر والتوزيع.. القاهرة ١٩٨٧ ص ١٤٠.

(٣) مجلة نظر المرجع السابق ص ١٣٠.

(٤) يمكن الرجوع إلى تاريخ الخط العربي إلى كتاب «البليُّ جرافيا» أو «علم الكتاب» للدكتور شعبان عبدالعزيز، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٧. وهو مرجع مذكور.

أشهر خطين في الكتابة العربية هما الخطُّ النسخي الذي كان يُستخدم في نسخ القرآن الكريم وكتابة المصاحف، وهذا الخطُّ هو الخط الرّسمي في مطابع الكتب العربية. والخط الكوفي الذي كان يُستخدم في الكتابة على المباني وشواهد القبور وهو خطٌ مشلح يميل إلى التّربع والزوايا^(١).

فالخطُّ علامة من العلامات التي تميز الصّحف والمجلّات عن بعضها البعض، حتى بدا واضحاً لمن لا يقرأ في الأساس أنّ هذا النّمط لمجلّة بعينها، وأصبح النّمطُ هويةً للمجلّة نفسها فيعرف المتلقي أيّاً كان، حين يُقدّم على شراء المجلة أنّها «مجلة» المصور» أو مجلة «آخر ساعة» - على سبيل المثال - من خلال النّمط» تعرف من النظرة الأولى لصفحة من «المُصور» أنّها «المُصور» وليست «آخر ساعة» لاختلاف الخطوط والحُرُوف في المجلتين أصبحنا نخلطُ بين صفحات المجلتين لاستخدامهما الأحرف نفسها المستوردة وبالإسراف نفسه^(٢). وهو ما يُسمّى بالانتصار للخطِّ أو للهويّة كما قيل، ويؤكدُ حامد العويضي أهمية الخطِّ أيضاً من خلال تناوله للحديث عن الأنماط الغريبيّة المستخدمة في الحروف العربية، وكيف أنّها لم تعدّ مجافيةً للحرف العربيّ فحسب، بل أيضاً تعيد النّظر في التّأكيد على عظمة الخطِّ العربيّ، وكيف أنّ الخطَّ العربيّ يَسْتَمِيلُ النّفس، حين يعبرُ عن مكنون النّفس، وهذا ما أكّد عليه عبدالرحمن الشّرقاوي في دفاعه عن الخطِّ العربيّ ضد الأنماط الجديدة، وكان ذلك في القرن الماضي قبل أن توجّد تلك الأنماط الكثيرة من أنماط الخط، والتي كان للحاسب الآلي دورٌ فيها، وفي إثرائها. إلا إنّ الخطَّ العربيّ ما زال يمثّل تلك الحيويّة والنضارة للقلم العربيّ، وهو لا يخفى على أحد، وقد أكّد أهمية الخطِّ ما ذكره حامد العويضي في أنّ الفراغ جزءٌ من شخصيّة الحرف العربيّ بمعنى أنّ الفراغ نفسه جزءٌ من الشّخصيّة العربيّة، لأنّه جزءٌ من شخصيّة الخطِّ، والفراغ هنا هو تلك المساحة التي يتركها الحرف بداخله؛

(١) د. شعبان عبدالعزيز، البليو جرافيا أو علم الكتاب، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٧ ص ١١٥.

(٢) مجلة نظر المرجع نفسه ص ١٣٠.

لإكمال شيء آخر، وكأنَّه يشير إلى تلك الثقافة العربية التي نحتاجها وكان الخطُّ ممثلاً لها. ومن ثم وبعد كل ذلك ألا نحسب الخطُّ وتجويده عتبةً من عتبات النُّصوص، إنَّه بالفعل عتبةٌ مهمةٌ من عتباتِ النَّصِّ؛ سواء أكان النصُّ سرداً مكتوباً في عمل أدبي، أم علمي، أم في لوحة فنية معبّرة، ونكاد نجزم مع محمود العدوي بأنَّ الخطَّ يتضمنُ تجربةَ أمةٍ بأسرها يقول «لهذا أجزم بأنَّ الخطَّ يتضمنُ تجربةَ أمةٍ بأسرها، فلا يستطيع إنسانٌ أن يُنكر درجةَ التَّمييزِ الواضحِ لخطِّ فنانٍ صينيٍّ أو يابانيٍّ أو هنديٍّ أو مصريٍّ قديمٍ أو إسلاميٍّ، وأكثر من هذا إنَّه لا يتشابه اثنان في خطٍّ واحدٍ على الإطلاق، وفي هذا دليلٌ على ما للخطِّ من قيمة ذاتية تكفي للتعبير عن صاحبِ الخطِّ»^(١).

(١) محمود العدوي، التزاوج بين الخط ومقومات التشكيل في الأسلوب الطباعي، مرجع سابق ص ٥٩٨.

(د)

دار النشر .Maison d'édition. Publishing house

دار النشر مِنْ عَتَبَاتِ النُّصُوصِ الحَظِيرَةِ، والوَسِيطِ بَيْنَ الْمُؤَلِّفِ وَالمُتَلَقِّي، وَتُعْتَبَرُ المَوْزُوعَةَ للنَّصِّ، وَتَجْلِبُ للنَّصِّ قُرَاءَ مُثَقِّفِينَ، خَاصَّةً دَوْرَ النُّشْرِ المَعْرُوفَةِ وَالمَشْهُودُ لَهَا بِأَنَّهَا لَا تَنْشُرُ إِلَّا لِلصَّفْوَةِ مِنَ الكُتَّابِ، وَتَظَلُّ فِي الذَّاكِرَةِ حَتَّى بَعْدَ قِرَاءَةِ النَّصِّ بِوَقْتٍ طَوِيلٍ، وَهَذَا الأَمْرُ مِنَ الأَهْمِيَةِ بِمَكَانٍ، أَيْ أَمْرُ دَارِ النُّشْرِ، فَحِينَما أَعْلَمُ أَنَّ دَارَ نَشْرِ قَامَتْ بِعَمَلِيَةِ الطَّبَاعَةِ، فَإِنِّي إِذَا كُنْتُ أَعْرِفُهَا مِنْ قَبْلِ وَأَثِقُ فِي أَنَّهَا لَا تَنْشُرُ إِلَّا الجَيِّدَ بَعِيداً عَنِ التَّجَارَةِ، فَإِنِّي لَا أَتَرَدَّدُ لِحِظَةٍ فِي شِرَاءِ تِلْكَ الأَعْمَالِ، إِذَا مَا كَانَتْ طَبَاعَةُ هَذِهِ الدَّارِ، وَدَارُ النُّشْرِ تَصْبَحُ عَلَامَةً فَارِقَةً لِنَفْسِهَا أَوَّلًا وَلِمَكَانَتِهَا الَّتِي مِنْ خِلَالِهَا يَذْهَبُ إِلَيْهَا كِبَارُ الكُتَّابِ ثَانِيًا، لِأَنَّ هُنَاكَ مِنَ الكُتَّابِ مَنْ يَعْتَقِدُونَ - وَهُوَ أَمْرٌ صَحِيحٌ - أَنَّ هَذِهِ الدَّوْرَ لَهَا مُسْتَشَارُونَ يَقُومُونَ بِعَمَلِيَةِ فَحْصِ الأَعْمَالِ المَقْدَمَةِ إِلَيْهَا أَوَّلًا، فَلَا يَنْشُرُونَ إِلَّا الأَعْمَالِ الجَيِّدَةَ الَّتِي تَسْتَحِقُّ النُّشْرَ، وَقَدْ تَكُونُ الدَّارُ عَلَى غَيْرِ عِلْمٍ بِكَاتِبٍ مَعِينٍ، مِثْلَمَا حَدَثَ مَعَ نَجِيبٍ مَحْفُوظٍ، حِينَ انْتَهَى مِنَ الثَّلَاثِيَةِ فَلَمْ يَجِدْ دَارًا تَتَبَنَّى طَبَاعَةَ هَذِهِ الثَّلَاثِيَةِ، إِلَّا بَعْدَ رَحْلَةٍ طَوِيلَةٍ مِنَ المَعَانَاةِ، خَاصَّةً أَنَّهَا تَعْدَتْ الأَلْفَ صَفْحَةً، وَمَعْظَمُ دَوْرِ النُّشْرِ كَانَتْ مُتَوَجِّسَةً خِيفَةً مِنْ هَذَا العَمَلِ الصَّخْمِ، وَبَعْدَ أَنْ قُرِئَ العَمَلُ وَدُرِسَ جَيِّدًا تَبَيَّنَ أَنَّهُ يَسْتَحِقُّ النُّشْرَ بِجِدَارَةٍ، وَنَالَتْ تِلْكَ الرِّوَايَةَ شُهْرَةً عَالِمِيَّةً بَعْدَ ذَلِكَ، فَهُوَ أَوَّلُ مَنْ أَدْخَلَ ذَلِكَ النُّوعَ مِنَ الرِّوَايَاتِ فِي عَالَمِنَا العَرَبِيِّ، وَهِيَ رَوَايَاتُ الأَنْهَارِ، مِثْلَمَا كَانَ يَفْعَلُ بِلْزَالِ الرُّوسِيِّ وَإِمِيلِ زُولَا وَغَيْرَهُمَا مِنَ الكُتَّابِ العَالَمِيِّينَ وَرَوَايَاتِ

الأنهار تأخذ حقبة متتالية في حياة أسرة بعينها عبر أجيال ثلاثة أو أربعة مرتبطة في الوقت ذاته بالحالة السياسية والاجتماعية للبلاد، وما حدث مع نجيب محفوظ حدث مع مارسيل بروست في عمله الكبير الضخم «بحثاً عن الزمن المفقود»، والذي ظل يكتب فيه فترات طويلة من حياته، ويعتبر سيرة ذاتية له، ولم تتلقف دور النشر هذا العمل إلا بعد رحلة من العذاب، وقد نشر على فترات متقطعة، نظراً لأن أجزاء العمل السبعة ظل يكتب فيها على فترات، بل إن هناك الجزء الأخير كان قد طبع بعد وفاته. أما دور النشر الحكومية التي تطبع على نفقة الدولة الأعمال، فهي ملاذ الكثيرين الذين لا يستطيعون دفع مبالغ مالية لدور النشر؛ كما هو الحال في الهيئة المصرية العامة للكتاب، فهي الدار الأولى في مصر للنشر العام، لأن هناك دور نشر تجارية من نوع خاص، وهذه الدور المتكاملة على المال لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تنشر عملاً يستحق النشر إلا إذا دفع صاحبه مالاً لها، وهناك دور نشر كثيرة في هذا الاتجاه، وكذلك يمكن لنا أن نقول إن تلك الدور التجارية لا تعوّل كثيراً على العملية الإبداعية، بقدر تعويلها على الناحية المادية، لذلك نطالب دائماً دور النشر الحكومية بأن تسارع في طباعة ما لديها من أعمال، لأن الشكوى الدائمة أن دور النشر الحكومية خاصة في بلادنا العربية تأخذ وقتاً طويلاً من أجل طباعة مؤلف قد يتعدى الأمر ثلاث سنوات، وأنا على علم بذلك جيداً، وتقع بعد ذلك في مشاكل تكمن في أن صاحب العمل قد ملّ الوقت فأخذ عمله وطبعه في مكان آخر. وقد تكون هناك دور نشر غير حكومية، ولكنها صنعت لنفسها مكانة عظيمة الكل يسارع من أجل شراء مطبوعاتها، لأن معظم الكتاب يعلمون مصداقيتها جيداً، وكيف أن تلك الدور لها مستشارون، كما هو الحال في دار الكتاب اللبناني، دار الكتاب المصري، ومكتبة الشروق ومكتبة مدبولي، ودار غراب للنشر والتوزيع في مصر وغيرها، وكذلك الأمر في الدول الأوروبية مثل مكتبة SEUILS و Hachette في فرنسا، والأمر المثير أنك تجد مكتبات غربية خاصة تقوم بالتسويق أفضل من المكتبات الحكومية، وهو أيضاً ما نراه في عالمنا العربي، كما هو الحال في مكتبات لبنان، وكيف أن طباعة بيروت دائماً في معظم دور النشر لديها كانت

وما زالت من أفضل الطباعات، بل إن هناك تعاوناً بين بعض دور النشر في لبنان ودول أوروبية مثل مكتبة «دار الكتاب الجديد المتحدة»، التي تعاونت مع دار النشر SEUILS في فرنسا، وإذا ما أخذنا نموذجاً على ذلك فإننا نجد كتاباً مثل «الزمان والسرد» للكاتب الفرنسي بول ريكور، وهو مترجم عن الفرنسية، وما يعيننا هنا أن الكتاب طبع في هذه الدار؛ سواء الفرنسية أم اللبنانية، وقس على ذلك معظم دور النشر الأخرى في لبنان. وأصبحت من ثم دار النشر علامة وعتبة من عتبات النصوص.. لماذا؟ لأنها تجعلنا نتجه نحو إصداراتها كي نشترها، ونقرأ للكتاب الذين يكتبون من خلال هذه الدار، لأن هذه الدار لن تطبع إلا الكتب التي تستحق، فكان لزاماً علينا أن نجعل دار النشر عتبة نصية؛ لأنها سبب في قراءة العمل.

[انظر التقييم الدولي - كلمة الناشر]

الدَّرَاسَاتُ النَّقْدِيَّةُ Studies of literary criticism

raires.études de critiques litté Les

الدَّرَاسَاتُ النَّقْدِيَّةُ حول النُّصوص هي من عَتَبَاتِ النَّصِّ الموازية، فمن خلالها نتعرف النَّصَّ، وندخله، لأنَّ النَّقْدَ تَفْسِيرُ النَّصِّ على أَسْسٍ علميةٍ عبرَ المناهج المختلفة، وهو تنقية ومعرفة الغث من الثمين، سواء أكانت تلك النُّصوص أعمالاً إبداعية، مثل الرواية أو الشُّعر أو المسرح، أم أعمالاً فنية مثل اللوحة أو التصوير أو النحت، وبالتالي فإنَّ تلك الدَّرَاسَاتِ النَّقْدِيَّةُ الدقيقة إضاءة حقيقية للنَّصِّ؛ ونأخذ عدداً من الأمثلة على ذلك، فمعظم الكتب النَّقْدِيَّةُ تتناول أعمالاً إبداعية في أي مجال من مجالات النَّقْدِ، لذلك فإنَّني قد تخيرتُ كتاباً حوى عدداً من الأقلام العربية التي تناولت الأعمال الروائية بالنَّقْدِ والتحليل، وهو كتاب «الرواية العربية في مصر» به خمس عشرة دراسة نقدية لأعمال أدبية روائية في الوطن العربي، تعتبر مجموعة من الأبحاث الراقية والمفيدة، نذكر منها مثالين باعتبارهما دليلين على الدَّرَاسَاتِ النَّقْدِيَّةِ كنصوص موازية للأعمال الإبداعية؛ فرى دراسة الدكتور محمد زيدان «الدَّلالة والسِّياق

في رواية «الموريسكي الأخير» لصبحي موسى «تعتبر من الدراسات التي تناولها الكتاب، يقول الدكتور محمد في البدء:» كلمة Moreskes تعني باللغة القشتالية (المسلم)، ولكنها كواقع تشير إلى حالة زمنية وسياسية استثنائية في تاريخ العالم^(١) يحاول الناقد الرجوع من خلال هذه الجُمْلِ الأول بالمصطلح إلى التاريخ كي يستقي مادته، وهو هنا يشترك مع الكاتب والروائي في العودة والتعلق بأستار التاريخ، ولكن الناقد بدأ في تفسير النص من العتبة الأولى، وهي عتبة العنوان حتى يقوم البناء، يقول الناقد: «بهذا الشكل يتم بناء السياق الحكائي في رواية صبحي موسى الموريسكي الأخير في تشكيلات دلالية متنوعة التشاكيل الأول: الدلالة الظاهرة لفكرة التشكيل الموريسكية، على اعتبار أن الخط الحكائي الأول لشخصيات موريسكية تدور أحداثها في بلادها بعد سقوط الممالك الإسلامية [...] التشكيل الثالث: وهو تشكيل يمثل قسوة السياق المؤسس لحكايات الراوي، حيث يتم تبديل الأدوار في منطق الواقع والدلالة المؤدية إليه^(٢). وهنا نرى الناقد يتعمق في النقد حين يبحث عن الدلالة في العمل.

ودراسة أخرى في الكتاب نفسه للدكتور شعبان عبدالحكيم حملت عنوان «بستان أبي الهوى لمحمد عبدالحكم، رواية حدائبة ذات نكهة شعبية» يقول الناقد عن الرواية بعين الفاحص المدقق: «تبدأ الرواية من نهايتها، فنجد أبا الهوى متجهاً ليلة الخميس إلى زوجته الثانية، وقد جهز نفسه بحلق ذقنه وتقليم أظافره، وقص شاربه وحاجبيه فيظهر أكثر بهاء^(٣) ليربط الناقد هنا عنوان العمل بما بدأ به العمل، وهي طريقة معروفة في السرد العربي، حيث يبدأ الكاتب العمل من نهايته أو ما يعرف بـ «الخطف خلفاً». ويؤكد الناقد على الأشكال الجديدة في الإبداع الروائي برأي أحد النقاد الآخرين

(١) د. محمد زيدان، الرواية العربية في مصر، الدلالة والسياق، في رواية «الموريسكي الأخير» لصبحي موسى، دار غراب، القاهرة ٢٠١٦ ص ١٨٣.

(٢) المرجع السابق ص ١٨٤.

(٣) د. شعبان عبدالحكيم، الرواية العربية في مصر، بستان أبي الهوى لمحمد عبدالحكم، دار غراب، القاهرة ٢٠١٦ ص ٢٢٣.

يقول: «هناك عبارةٌ قالها دكتور عبدالمالك مرتاض عن الرواية الجديدة تنطبق على هذه الرواية، الرواية الجديدة»^(١) تشور على القواعد، وتنكر لكل الأصول، وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية، فإذاً لا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدثاً ولا الحيز حيزاً ولا الزمان زماناً، ولا اللغة لغة، ولا أي كان متعارفاً عليه في الرواية التقليدية متألفاً اغتدى مقبولاً في تمثل الرواية الجديدة»^(٢). ونرى الناقد يتعمق في النقد حين يذكر تصنيف الشخصية يقول: «لم ينظر النقد الحديث إلى تصنيف الشخصية من حيث وجودها السردية من منظور نوعي: (شخصيات رئيسية، وأخرى ثانوية)، بل نظر إليها من منظور كمي كمجموعة أفعال تدخل في علاقات متعددة مع غيرها، انطلاقاً من منظور اللسانيين الشخصية مجموعة من الكلمات، ورأى تدوروف أن الشخصية بمثابة الفاعل في العبارة السردية»^(٣). وهذه الدراسة للدكتور شعبان عبدالحكيم هي نصٌّ موازٍ للرواية أو للعمل الإبداعي، فالنقد كما قلت في البدء هو من أجل تفسير النص وتبيان جمالياته التي تساعد القراء على فهمه، والنقد أنواع، منه النقد الانطباعي، والذي نراه في الصحافة والنقد الأكاديمي المتخصص، الذي تحدثنا عنه خلال هذا المصطلح باعتباره نصاً موازياً للعمل.

الدِّيَابَجَةُ ambule-preambularèpr

الدِّيَابَجَةُ كلمةٌ فارسيةٌ دخلت اللغة العربية أي عُرِّبَتْ وجمعُها ديابيج أو دبابيج، وأهم معنى يخدمنا هنا أنها تعني فاتحة الكتاب إذا قلنا «ديابجة الكتاب» أي بدايته، والديابجة لأي نصٍّ هي بدايته وخلاصة ما سيأتي فيه، وحين يقال هذه ديابجةٌ حسنةٌ أي أسلوبٌ حسن. وما يعيننا هنا أيضاً هو أن الدِّيَابَجَةَ تحملُ معنى البِدَايَةِ أو الفاتحة للكتاب، وهو ما نراه عند الكثيرين من

(١) المرجع السابق ص ٢٢٢.

(٢) المرجع السابق ص ٢٢٢.

(٣) المرجع نفسه ص ٢٢٨.

الكتاب الكبار، حين يجعلون فاتحة كتبهم أو مؤلفاتهم تحت عنوان «ديباجة» ونراها أكثر في الكتب القديمة. والديباجة نراها بكثرة في الأحكام القضائية، فهي ما يُصدَّر به الحكم من ذكر المحكمة ومكانها وقضاتها وتاريخ صدور الحكم، أي أنَّ الديباجة عتبة نصِّيَّة في الأحكام القضائية، على اعتبار أنَّ الحكم نصٌّ، نخرج منها بمعرفة الكثير من حكم قضائي ونحوه، أي البدايات، ومن ذلك نعرف أنَّ الحُكْم الجنائي يتألف من ديباجة، وهي المقدِّمة الخاصة بالحكم، ثم الأسباب، ثم المنطوق وهو الحكم نفسه. أما ديباجة الحكم فهي الجزء الأوَّل منه، وتعرِّف بالتَّاريخ وبمن أصدر القرار، والموضوع وأطرافه، وتفصيلاً لذلك نقول: إنَّ الديباجة التي فيها الحكم تحوي في البدء «اسم الشعب» وتذكر هذه العبارة تأكيداً على أنَّ الشَّعب مَصْدَرُ السُّلطات، ثم بيان الجهة التي أصدرت الحكم، وهي اسم المحكمة نفسها، وإن لم يذكر الاسم فإنَّ الحُكْم باطل؛ لأنَّ بيان جهة الحكم يسمح بمراقبة تطبيق قواعد الاختصاص، وكذلك الأمر التَّاريخ الذي صدر فيه الحكم محددًا باليوم والشهر والسَّنة وعدم وجوده يُبطل الحكم، كذلك يذكر في الديباجة أسماء القضاة وهيئة المحكمة، وأسماء المتَّهمين والمدافع عنهم في الدعوى مثل المجني عليه والمدعي بالحق المدني، كما تتضمن ذكر الوقائع موضوع الاتهام. والديباجة في المعاهدات الدَّوليَّة، تلك التي تتضمن الأسباب التي من أجلها عُقِدَت تلك المعاهدة، ومن هنا فإنَّ الديباجة لها موقعها الرئيس في النصوص القضائية والأحكام التي تصدر باعتبارها نصًّا يصدر من القاضي.

(ر)

Opinion du receveur. Receiver s opinion رأي المتلقي

رأي المتلقي دائماً يثيرُ الجدلَ حول انطباعه عن النَّصِّ أو أي عمل فني، وتأتي الآراء أحياناً متباينةً، لأنَّ المُتلقِّي في الوقت الحاضر أصبح على درايةٍ وعلمٍ بالجديد في الفنون كافة، بسبب كثرة مواقع التَّواصل الاجتماعي، وغيرها من دور النشر. وحين ينشر المؤلفُ كتابه أو يرسم الفنان رسمةً أو يكتبُ الأديبُ مقالته، فإنَّ الأمرَ بالنسبة له مهمٌّ جداً في أن يستمعَ إلى كلمةٍ شكرٍ أو مديحٍ عن العمل، وكثيرةٌ هي تلك المقالات التي تُنشرُ على مواقع التَّواصل، سواءً أكانت عبر مواقع صحفِيَّةٍ بعد نشر المقالة، أو أن يُنشرها الكاتبُ بنفسه، لتأتي الصَّحافةُ وتأخذها من صفحته، ويأتي رأي المتلقي سريعاً؛ لأنَّ التَّواصل أصبح سهلاً، هذا عن المقالاتِ الصَّحفيةِ السيَّارة التي تنشر يومياً، فلم يعد المُتلقِّي في حاجةٍ لكي يقوم بشراء الجريدة الورقية، ويقرأ ثم يتناقش مع أقرانه عن مقالة بعينها، ولكنَّ الأمرَ فيما يتعلق بالمقالاتِ الصَّحفية أصبح أسرع من ذلك، وقد تكونُ هناك مجاملاتٌ حول المقالة المنشورة، لأنَّ معظم مَنْ يقرؤون المقالة ممن مع صاحبها على صفحته، ولكنَّ هناك آراء مختلفة أحياناً كثيرة، وقد يستفيد منها الكاتبُ نفسه في تعديل شيء ما في المستقبل أو وضع شيء بعينه في الاعتبار في المقالات الأخرى، سواءً تعلق ذلك بطول أو قصر المقالة أو عن المحتوى ذاته، وما يقال عن المقالة القصيرة يقال أيضاً عن الكتاب، ولكنَّ الفارق أنَّ المقالة سريعةٌ في القراءة بينما الكتاب يحتاج إلى ترو؛ لذلك فإنَّنا نجد كتباً عديدة تتناول هذه المشكلة التي تكمن في العلاقة بين القارئ والنَّصِّ، وما يتمخض عن ذلك من أمور التلقي تأكيداً على دور

المتلقي ورأيه فيما يكتب، وكون أن ذلك الدور أصبح عبئاً نصيةً، سواءً أكان هذا المتلقي قارئاً عادياً أم أنه قارئٌ لديه أدوائه يصل إلى مرحلة الناقد، تقول الدكتورة سيزا قاسم التي أرجعت القراءة إلى نظام علاماتي سيميوطيقي: «إنَّ القراءة خبرةٌ محددةٌ في إدراك شيء ملموسٍ في العالم الخارجي، ومحاولة التَّعرُّف على مكوناته وفهم هذه المكونات: وظيفتها ومعناها»^(١). وتؤكد أن القراءة ما هي إلا سُلَّم لا بُدَّ من البداية من الدرجة الأولى فصاعداً بدءاً من مرحلة الإدراك ومروراً بالتَّعرُّف والفهم وانتهاء بالتفسير تقول: «يمكن أن أقدم عملية القراءة على أنها تسلُّقُ سُلَّمٍ حلزوني يبدأ بالطابق الأول وهو طابق العلامات بكلِّ أنواعها، ثم التَّوصُّل إلى الطَّابق الثَّاني، طابق اللغة الخاصة بكلِّ نصٍّ، ثم الطابق الثالث وهو طابق تفسير النصِّ وتأويله ثم التَّوصُّل إلى الطابق الرَّابِع وهو القِمْمة التي يمكن أن نتوصل إليها، وهو طابق الفعل أو تحويل النصِّ إلى معاشية فعلية»^(٢). والدكتورة سيزا بهذا المستوى القرائي تتسلسل في فهم المقروء عبر تلك الدرجات وقد يتعثر المتلقي عند درجة من الدرجات، فيقف عندها فهمه للمقروء، أو قد تتناقض القراءات لنصٍّ بعينه «فالقراءة المتعارضة، وحتى المتناقضة، المتولّدة بهذه الطريقة، لا تعتمد على «الآراء» القبلية للذات، وإنَّما تعتمد على الإجراءات الشَّكلية التي تشكل فعالية التَّأويل. والقراءات المتعارضة التي تشترك في العلاقة نفسها إحداها بالأخرى، يمكن أن تكون مثمرةً بالنسبة لأغلب النُّصوص»^(٣). فالقراءة الآلية العادية لأي نصٍّ كان من الممكن ألا تكون دقيقةً للمعنى المقصود بمعنى أن القارئ قد يأخذ الأمر على شكله دون أن يتوغل في الفهم، وهو الأمر الذي

(١) د. سيزا قاسم، القارئ والنص، العلامة والدلالة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة

٢٠١٤ ص ١٢.

(٢) المرجع السابق ص ١٢.

(٣) سوزان روبين سليمان، انجي كروسمان، القارئ في النص، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة

الأولى ٢٠٠٧ لبنان ص ٨٤.

أرادته سيزا قاسم بمراتب القراءة مثل درجات السُّلم، وكيف أنَّ القراءة مرتبطة بثقافة القارئ ونأخذ مثلاً وهو قول الشاعر علي بن الجهم:

كم من عليل نخطاه الردى فنجاً ومات طبيه والعود

والقارئ هنا من الممكن أن يكتفي بالبيت في إيصال المعنى، ولكن هناك قارئاً آخر أو متلقياً آخر يريد أن يبحث عن أصل هذا البيت، وهل هناك شاعرٌ آخر تناول المعنى نفسه أم لا، حتى لا تكون قراءةً عاديةً دون تدقيق، فالمعنى هنا يبدو أنَّ هناك شخصاً كان عليلًا، وهناك طبيبٌ كان يعالجه، فمات الطبيب قبل العليل ومات البعض ممن كانوا يعودونه، وحين نبحث عن أصل هذا البيت سنجد أنَّ الشاعر محمود الوراق قد اشترك مع علي بن الجهم في المعنى نفسه، ولكنه جعل المعنى في بيتين وليس بيتاً واحداً يقول:

وكم من مريضٍ نعاه الطبيب إلى نفسه تولى كئيباً
فمات الطبيب وعاش المريض فأضحى إلى الناس ينعى الطبيباً

وإذا كان القارئ على درجةٍ من الوعي والثقافة سيُعي أنَّ هذين البيتين لمحمود الوراق وما سبق من قول لعلي بن الجهم قد أخذه من بيت عدي بن زيد الذي يقول فيه^(١):

وصحيح أضحى يعود مريضاً وهو أدنى للموت ممن يعود

إنَّ رأي المتلقي من الأهمية بمكان، فقد أصبَحَتْ هناك نظرياتٌ للتلقي، وما يتمخضُ عنها من قراءاتٍ متعددة للنصوص الأدبية وأيضاً النصوص الأخرى الفنية، بل إنَّ ذلك التلقي في الدِّراسات الحديثة أصبح يمثل نقد النقد، وهو ما نبحث عنه، لماذا؟ لأننا إذا أمعنا النظر في التلقي ونقد النقد، فإنَّنا بذلك نضع أرجلنا على أولى درجات النَّظريَّة النَّقديَّة العربيَّة الحديثة،

(١) د. عزوز علي إسماعيل، الصورة الفنية عند علي بن الجهم، دار محمود للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠٠٦ ص ٢٩، ٣٠.

والتي طالما نادينا بها وما الاختلافات في التقدير النقدي إلا ظاهرة صحيحة «فالاختلافات النقدية التي تشارف التناقض أو تُبلّغه ليست مدعاة لحيفة أو مبعثاً لريبة؛ لأنها ناشئة عن طبيعة الجدل الحتمي بين الأجيال، والصراع الضروري بين الأذواق والمدافعة الصحية بين الاتجاهات، ولولا ذلك لكان الأدب نصّاً واحداً سرمدياً لا تنوشه متغيرات الزمان والمكان ولا يُخاطب إلا ذائقة واحدة!»^(١). من هنا أصبح رأي المتلقي عتبة نصية تُرفع لها القبعات.

الردّ على ما كُتبَ à réponse è crit. Answer for what was said

الردّ على ما كُتبَ مُضْطَلَحٌ من مُضْطَلَحَاتِ عَتَبَاتِ النَّصِّ، لأنّ الردّ على ما كُتبَ عن عمل يبين الرّأي فيما كُتبَ عن العمل، بالسّلب كان أم بالإيجاب، وهو ما يمكن وصفه بنقد النّقد، سواء أكان من المُؤلّف ليردّ عمّا كُتبَ عن عمله أم من كاتب آخر يردّ عمّا كُتبَ عن عمل آخر، كما حدث مع كُتّاب كبار في بداية القرن الماضي، وكانت المَعَارِكُ النّقديّة خير دليل على ذلك، فأصبحت تلك المَعَارِكُ عَتَبَاتٍ نصيّة حقيقيّة على النّصوص، بل يمكن لنا أن نتجاوز ذلك ونقول: إنّ تلك السّجلات التي كانت مع مطلع القرن الماضي ما هي إلا عتبات ثقافيّة على نضوج الحركة الفكرية في هذا التّوقيت، فما كان بين أحمد شوقي وعباس محمود العقاد يدلّ على أن لكلّ الحقّ في الردّ عما وجه إليه. وما كتاب «على السّفود» لمصطفى صادق الرّافعيّ في بداية القرن الماضي إلا دليل على ذلك، وكان الكتاب موجهاً لعباس محمود العقاد، حيث حوى عدداً من المقالات كانت قد نُشِرت في مجلة «العُصُور»، التي كان قد أصدرها إسماعيل مظهر ١٩٢٧، وحين طلب إسماعيل مظهر من الرّافعي كتابة سلسلة من المقالات في النّقد، فقد وجدها الرّافعيّ فرصة للردّ على العقاد. من هنا لا بُدّ وأن نقول: إنّ المَعَرَكَةَ التي كانت بين مصطفى صادق الرّافعيّ والعقاد من أصعب المَعَارِكِ الأدبية، وتُعتبر رداً على ما كُتب، ويدخل ضمن

(١) محمود أحمد ذكرى، التلقي النقدي لشعر الإحياء، دراسة في نقد النقد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١٦ ص ٨.

عَتَبَاتِ النَّصِّ. وقد كانت الخصومةُ الأدبية بين العقَّاد والرافعي قد بدأت بعد طباعة كتاب «إعجاز القرآن والبلاغة النبوية» ١٩١٢ للرافعي، ولولا ما كتبه العقَّاد عن «إعجاز القرآن» للرافعي ما تنبأ أحدٌ إلى أهمية هذا الكتاب، حتى ولو كانت الكتابةُ فيها تجنُّ على صاحب الكتاب، وكانت الخصومة قد بدأت حين التقى الرافعي بالعقَّاد في مقرِّ مجلة «المقتطف» سنة ١٩٢٩ م ويسأل الرافعي العقَّاد عن رأيه في الكتاب، وقد ضاق ذرعاً بالعقاد بتقديم سعد زغلول للكتاب، لدرجة أن العقَّاد اتهم الرافعي بالانتحال وتزوير ما قاله سعد زغلول، ومن هنا اشتد الرافعي غضباً مما قاله العقَّاد؛ حيث سفَّه الكتاب، على الرغم أن الكتاب لاقى قبولاً من الأدباء والنقاد، وقد كتَب العقَّاد مقالةً حملت عنوان: «فائدة من أفكوه» عقب فيها على الكتاب وأكَّد اضطراب القياس عند الرافعي، فضلاً عن تصدي العقَّاد للرافعي في نقده لشوقي أتهمه فيه بسرقة الجزء الأول من «الديوان»، اتسمت مقالة العقَّاد بالشدة والقسوة والسخرية والهجوم على شخص الرافعي. الأمر الذي دعا الرافعي إلى أن يخطَّ عدداً من المقالات، جُمعت في كتاب «على السَّفود» يقول في مقدمتها دون موازنة: «وَأَمَّا بَعْدُ.. فَإِنَّا نَكْشِفُ فِي هَذِهِ الْمَقَالَاتِ عَنْ غُرُورِ مُلَفِّفٍ، وَدَعْوَى مَغْطَاةٍ، وَنَنْتَقِدُ فِيهَا الْكَاتِبَ الشَّاعِرَ الْفِيلَسُوفَ!!! (عباس محمود العقَّاد) وما إياه أردنا، ولا بخاصته نعبأ به، ولكن لمن حوله نكشفه، ولفائدة هؤلاء عرضنا له. والرَّجل في الأدب كورقة البنك، المزورة، هي في ذاتِ نفسها ورقة كالورق، ولكن من ينخدع فيها لا يغرَم قيمتها، بل قيمة الرِّقم الذي عليها، وهذا من شؤمها، ومن هذا الشؤم حق البيان على مَنْ يعرفها»^(١).

وفي مقالة أخرى للرافعي يهجو فيها العقَّاد وكتابته ويتهمه بالسَّرقة حملت عنوان «عضلات من شراميط» منشورة في مجلة «العُصُور»: «قلنا: إنَّ هذا العقَّاد لصٌّ من أخبث لصوص الأدب، لأنَّه - مع هذه اللصوصية -

(١) مصطفى صادق الرافعي، على السَّفود، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ٢٠١٢ مقدمة الكتاب.

يدعي دائماً ملكية ما يسرقه، ومع هذه الوقاحة في الادعاء يحقد على كل من يملك شيئاً من مواهب الله، ومع هذا الحقد الدنيء لا يتصور الناس إلا على أمثلة من نفسه»^(١). من هنا فإن المقالات المختلفة حول الأعمال الأدبية تُظهر تلك الأعمال، وتُصَبِّحُ عَتَبَاتِ نصية، حيث إنها قد أضاءت لنا جميعاً تلك النصوص، ومن الممكن أن نقرأها بعد قراءة تلك الانتقادات من هنا وهناك.. وما المَعَارِكُ النَّقْدِيَّةُ إلا عَتَبَاتُ نصية.

وللعلم وطالما أننا في حضرة عَتَبَاتِ النُّصوص، فإنني قد كَتَبْتُ مقالة للرد على الذين يتناولون على دراساتِ عَتَبَاتِ النُّصوص عنوانها «الرد على الفصوص فيما ادعوه عن عَتَبَاتِ النُّصوص» قلتُ في بدايتها: «من يدخل البيت دون طرق الباب - وهو غريب عنه - فهو لَصٌّ». من لم يفهم دلالة «عتبات النصوص» فهو ليس بناقِد، ومن يتناول على هامات «عتبات النصوص» فهو أبله، ومن يصفها بالفلس فهو المُفلس، ومن يصفها بالكذب فهو الكذوب، ومن يصفها بأي صفة لا تليق بالدرس النقدي الذي من المفترض أن يبحث عن الجديد فهي صفة فيه، ودليل على إدانته النقدية، وتقاعسه عن البحث والتتقيب، وكيف أن عَتَبَاتِ النَّصِّ، هي مفاتيح العمل، ومن لم يُحسن فهمها لن يستطيع التقدم قيد أنملة في نقده وبحته للنص، وإلا سنعود إلى الدرس البنيوي الذي وصف فيما بعد بأنه أصابه عوار في بعض جوانبه. ولكنه على كل حال درس لغوي تقبله الذائقة، شريطة وجود المؤلف وعدم إماتته. النص من أوله إلى آخره هو كيان بما فيه من عَتَبَاتٍ مختلفة تَضَخُّ فيه الروح، وتبعث فيه الحياة.. أما من تقول بذلك فهو لم يطلع على الدراسات الحديثة ولم يع التراث جيداً ولم يقرأ فيه شيئاً لذلك أقول له: ألم يقل لكم جدكم المقريزي في خطبه «اعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرووس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب، وهي: الغرض، العنوان، المنفعة، والمزينة، وصحة الكتاب، ومن أي صناعة هو، وكَم فيه من أجزاء، وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه»، وهو ما يشبه خطة لبحث

(١) المرجع السابق ص ٣٠.

علمي تقوم من أجله الجامعات وتقعده. ألم يقل لكم جدكم أبو عثمان بن بحر الجاحظ: «إن لابدء الكلام فتنة وعجبا»، وهو من عتبات النصوص. ألم يقل لكم جدكم ضياء الدين ابن الأثير «إن الكاتب من أجاد المقطع والمطلع» واحتفى كذلك بعتبات الكتابة في كتابه «المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر» فيقول في صناعة الكتابة: «اعلم أن للكتابة شرائط وأركاناً» وهو بذلك يدرب الكاتب والشاعر على عتبات النصوص، سواء أكان في النثر أم الشعر، فيعدد شرائط الكتابة وأركانها. ويتناول أهمية البدايات في قوله: «إنما خُصَّتْ الابداءاتُ بالاختيار؛ لأنها أول ما يطرق السمع من الكلام؛ فإذا كان الابداء لاثقاً بالمعنى الوارد بعده توقفت الدواعي على استماعه، أيها المخبولون اعلّموا أولاً: أنه وبعد أن عجزت البلاغة القديمة عن مساندة النصوص وتفسيرها أضبحت الشعرية هي الملاذ الآمن لمعرفة السبل التي تُساعد على فكّ طلاسّم النصوص وعتباتها. من هنا أيضاً، فإن هذه المقالة ردُّ على ما كتب، والردُّ على ما كتب عتبة نصية. ونضيف إلى ما سبق كتاباً آخر حمل عنوان «الردُّ على البهتان في رواية يوسف زيدان عزازيل» للأستاذ بيشوي مطران دمياط «وهو كتابٌ خصَّصه المؤلف للردِّ عما تقول به زيدان في أمور تخص الكنيسة وكيف أنه سرق مخطوطات من مكتبة الأسكندرية ضمنها رواية «عزازيل».. لكل ما سبق فقد تأكد أن الردَّ على ما كُتِبَ من الأهمية بمكان؛ لأنه يجعلنا نعود إلى النصِّ الأصلي؛ سواء أكان ما كتب عنه بالسلب أم بالإيجاب، ليصبح عتبة ندخل من خلالها عالم النص.

(س)

السَّرَقَاتُ الأدَبِيَّةُ plagiarism. Plagiat

السَّرَقَاتُ الأدَبِيَّةُ والفَنِيَّةُ على مَرِّ التَّارِيخِ مَا هِيَ إِلَّا عَتَبَاتُ نَصِيَّةٍ مُهِمَّةٌ لِلأَدَبِ والفَنِّ؛ لِأَنَّهَا فِي الأَدَبِ أَوْ الفَنِّ تَسْتَدْعِي نَصِيْنَ مُهِمِّينَ؛ الأولُ هُوَ الأَصْلُ، والثَّانِي المَسْرُوقُ، بِمعْنَى أَنَّ الحَدِيثَ عَنِ السَّرَقَاتِ أَوْ الاسْتِشْهَادَ بِالمَسْرُوقِ، لِتَبْيَانِ الأَصْلِ، يَجْعَلُنَا حَتْمًا نَدْخُلُ إِلَى عَالَمِ النِّصِّ، فَالسَّرِقَةُ تَحْفَظُنَا عَلَى البَحْثِ فِي المَسْرُوقِ، والمُقَارَنَةِ بِالأَصْلِ الَّذِي سُرِقَ مِنْهُ، سِوَاءَ أَكَانَتْ أَعْمَالًا أدَبِيَّةً أَمْ فَنِيَّةً، وَمَا يُنْسَبُ إِلَى الآخَرِينَ فِي مَجَالِ الفُنُونِ كَافَةً دُونَ وَجْهِ حَقٍّ، سِوَاءَ أَكَانُوا أَحْيَاءَ أَمْ أَمْوَاتًا بِدُونِ قَصْدٍ، وَكَيْفَ أَتَاهَا سَرِقَةُ وَالسَّرِقَةُ فِي عُرْفِ جَمِيعِ الأَدْيَانِ حَرَامٌ، قَبْلَ أَنْ يَكُونَ لَهَا قَانُونٌ مِنْ خِلَالِ حِمَايَةِ المِلْكِيَّةِ الفِكْرِيَّةِ، لِذَلِكَ فَإِنَّا إِذَا تَلَمَسْنَا ذَلِكَ المُصْطَلَحَ فِي كُتُبِ المُتَقَدِّمِينَ وَالمُتَأَخِّرِينَ سَنَعِي أَنْ السَّرَقَاتِ لَهَا تَارِيخٌ طَوِيلٌ فِي العَالَمِ العَرَبِيِّ وَأَيْضًا العَرَبِيِّ بَلْ وَمِنذُ زَمَنِ الإِغْرِيقِ وَحَتَّى الآنَ، وَلَكِنَّ صُعُوبَةَ تِلْكَ السَّرَقَاتِ فِي سَرَقَاتِ المعَانِي وَالأَخِيلَةِ وَالفِكْرَةِ. وَالحَدِيثُ عَنِ السَّرَقَاتِ الأدَبِيَّةِ كَثِيرٌ وَمُتَشَعِّبٌ، وَهَنَّاكَ مُؤَلَفَاتٌ ضَخْمَةٌ فِي ذَلِكَ، وَلَكِنْ مَا يَهْمُنَا هُنَا أَنْ نُوَكِّدَ عَلَى أَنَّ تِلْكَ السَّرَقَاتِ تَسْتَدْعِي البَحْثَ فِي النِّصِّ لِتَسْتَكْشِفَ هَلْ بِالفِعْلِ هَذَا النِّصُّ مَسْرُوقٌ أَمْ لَا؟ وَهَلْ هَنَّاكَ أَبْيَاتٌ شَعْرِيَّةٌ أَوْ نَصُوصٌ نَثْرِيَّةٌ بَعِينَهَا مَأْخُودَةٌ مِنْ آخَرِينَ أَمْ لَا؟ وَكَذَلِكَ فِي الرِّسُومَاتِ المُخْتَلَفَةِ، وَحِينَ نَبْحَثُ فِي ذَلِكَ، فَالْأَمْرُ يَحْتِمُ عَلَيْنَا المُقَارَنَةَ بَيْنَ القَدِيمِ وَالحَدِيثِ، الْأَمْرُ أَيْضًا الَّذِي يَجْعَلُنَا نَخُوضُ غِمَارَ التَّدْقِيقِ وَالمُقَارَنَةِ بَيْنَ النِّصِّينَ، بِمعْنَى فَحْصِ النِّصِّينَ فَحْصًا جَيِّدًا لِلتَّأَكِيدِ عَلَى السَّرِقَةِ

مِنْ عدمه، وبهذا الشَّكل تصبحُ السَّرِقَةُ طريقاً للولوج إلى النَّصِّ، وعتبة من عتباته؛ لأنَّها تعطينا تأشيرَةً للدخول إليه، وحينَ نَعلَمُ أنَّ هناك نصّاً مَسْرُوقاً نبحثُ في هذا النَّصِّ من خلال أعمال بعض القوانين الخاصة بالسَّرِقَاتِ الأدبيَّة؛ لتُعرف إذا ما كان النَّصُّ بالفعل مَسْرُوقاً ومنسوباً إلى آخر، وليس له، وهل هذه السَّرِقَةُ كانت في عهد الذي سُرِق منه، أم جاءت بعد وفاته، وهنا ندخل إلى قضية الانتحال، وما ذكره الدكتور طه حسين جديراً الآن بأن نعيده، وكيف أنَّ هناك أشعاراً قد تمَّ انتحالُها ونسبتها إلى آخرين، وما خلف الأهر علينا ببعيد، وحين نبحث في تلك السَّرِقَاتِ بالتأكيد سنغوص في أعماق النَّصِّ، سواء أكان النَّصُّ المَسْرُوقُ والمنسوبُ إلى غير صاحبه أم الأصل، وفي جميع الحالات، فإنَّ تلك السَّرِقَاتِ وتعقبها تُفضي بنا دون أدنى شك إلى المعرفة.

وأمر السَّرِقَاتِ يَسْتَدْعِي عَدداً من المصطلحات التي تحتاج إلى دراساتٍ عديدة، وبالفعل هناك دراساتٌ في ذلك، ولكن ما نراه الآن من أمرِ السَّرِقَاتِ يحتاج المَزِيدَ منها، ومن تلك المصطلحات التي تتداخل مع مُصطلح السَّرِقَاتِ الأدبيَّة أو الفنيَّة، التي يجب التفرقة بينها وبين السَّرِقَةِ الحقيقيَّة، لأنَّ هناك دِراسَاتٍ عديدة في هذا الشأن تأكيداً على أنَّها بعيدة عن السَّرِقَةِ، كما في «تداعي المعاني والأفكار» وهذا الأمرُ يجرُّنا إلى القول بأنَّ هناك إشكالياتٍ عديدة تُطرح، نحو مُصطلح التَّنَاص، وهل التَّنَاصُ يعتبر سرقة؟ لأنَّ التَّنَاصُ يستدعي نصّاً آخر، من خلال التَّلَاقِي الفكري والإبداعي، أي أنَّ هذا المُصطلح قد يَظَلِمُ صاحبه الحديث؛ لأنَّه يشترك مع القديم في معنى بعينه، وفضلاً عن مصطلح التَّنَاص، فإنَّ هُنَاكَ مُصطلحاتٍ أخرى تدخل من قريب أو بعيد تحت السَّرِقَاتِ أحياناً نحو «التأثير والتأثر» كما الحال بين الشَّرق والغرب في أمور عديدة، بمعنى آخر حين نتناول الحديث عن «الكوميديا الإلهية» لدانتي الإيطالي، هل نعتبر ما قام به سرقة حقيقية من «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري، وهل نعتبر ما قام به المعري سرقة من كتاب «التوهم» للمحاسبي، وهل نعتبر ما قام به المحاسبي يعتبر سرقة من فكرة الإسراء والمعراج بالرسول محمد صلى الله عليه وسلم أم لا؟. وهل تأثر

الدكتور محمد مندور بكتاب «نماذج بشرية» لجاك كالفيه، وهل أخذ المازني بعض أشعاره من توماس هود كما قيل، وإذا عدنا إلى الوراء سنجد أسطورة أوديب القديمة التي ألفها هوميروس في منتصف القرن التاسع قبل الميلاد في الأوديسا ومعظم الشعراء الذين جاءوا بعده قد كتبوها مرة ثانية، بسبب إعجابهم الشديد بها نحو شعراء اليونان الكبار أسخيلوس، سفوكليس ويوريبيدس وغيرهم، وأضافوا إليها وحذفوا منها، فضلاً عن الشعراء الفرنسيين الذين فتنوا بها نحو كورناي الذي كتب قصة تمثيلية لأوديب أثارت حفيظة الكثيرين، فهل نعتبر ذلك سرقة؟ كل هذه قضايا يطرحها الفكر، فهل تدخل في باب السرقات أم في باب التأثير والتأثر. ولكنَّ السرقات من الأمور الظاهرة للعيان، النص بأكمله منقول أو جزء منه فهذه سرقة، والفكرة نفسها تعتبر سرقة، إذا كانت قد نقلت كما هي دون زيادة أو نقصان، والشاهد هنا في هذا المصطلح أن لولا وجود تلك السرقات ما سمعنا ضجة كبرى حول تلك الأعمال من الفن والأدب والعلم، وحين أسمع أن هناك سرقة في موضوع بعينه فاضطر إلى تتبع ذلك الموضوع أي أن السرقة كانت سبباً في قراءة هذا الموضوع بالضبط مثلها مثل العنوان أو الإهداء أو الخواتيم والتذييلات خاصة بعبات النصوص. وقد عرض الدكتور محمد مصطفى هداره في كتابه «مشكلة السرقات في النقد العربي» العديد من الدراسات التي تناولت تلك القضية المهمة والخطيرة في الوقت نفسه، وعرض للكتاب الذين رصدوا بعض مظاهر السرقة نحو أحمد الشَّايب في كتابه «أصول النقد الأدبي» و«النقد المنهجي عند العرب» لمحمد مندور، و«نقد الشعر» لقدامة بن جعفر، و«الوساطة بين المتنبي وخصومه» للقاضي الجرجاني والموازن بين الطائيين للأمدي و«عيار الشعر» لابن طباطبا العلوي. ولعل هذا الموضوع كان من أبرز الموضوعات التي عالجها النقد العربي في قديمه وحديثه؛ إذ إن من أهم الأهداف النقدية الوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبية المنسوبة إلى أصحابها، ومقدار ما حوت من الجدة والابتكار أو مبلغ ما يدين به

أصحابها لسابقين من المبرزين من الأدباء من التقليد والاتباع»^(١). وهذا ما تلح عليه الضمائر الحية التي تدعو إلى احترام فكر الآخرين وعدم التعدي عليه بالسطو فقد تعبوا فيه وسهروا من أجله الليالي وواصلوا النهار، وهو ما صرخ من أجله الدكتور بدوي طبانة حين قال: «فالعامل على انتزاع الفكرة من منشئها ومبدعها جناية، لا تقل عن جناية سلب الأموال والمتاع من صاحبها ومالكها، والمفكرون رأس مالهم في الحياة هو أفكارهم التي اهتموا إليها بقولهم المنيرة وبصيرتهم النافذة وقريحتهم الوقادة وتجاربهم الكثيرة، وبسببها أصابهم الكد والإرهاق، وسهر الليالي وواصلوا بها النهار لينفعوا بها الإنسانية، وكل حظهم من هذا العناء أن يكون لهم مجدٌ يذكرون به في حياتهم، ويخلدهم بعد مماتهم»^(٢). وقد عرّف الدكتور هداره السرقات بقوله: «السَّرْقَةُ - مهما كان موضوعُها - شيءٌ مستكره، ولفظٌ بغِيضٌ، تُنكره الأسماع، وتزدرية النفوس، وتوضع من أجله القوانين لتردع أولئك الذين يسلبون حقوق غيرهم وما يمتلكون»^(٣) ويورد لنا الدكتور طبانة في كتابه شاهداً أولياً على سرقة بيت من الشعر وهو الأمر الذي جعل الناقد يبحث في تلك القصيدة من أولها إلى آخرها لعله يجد هناك سرقات أخرى «ولما قال بشار بن برد:

من راقب الناس لم يظفر بحاجته وفاز بالطيبات الفاتكُ اللهجُ

أخذه دعبل بن علي الخزامي فقال:

من راقب الناس مات غمماً وفاز باللذة الجسورُ

(١) د. بدوي طبانة، السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، نهضة مصر،

القاهرة ١٩٥٦ ص ٣.

(٢) المرجع السابق ص ٣٠، ٣١.

(٣) د. محمد مصطفى هداره، مشكلة السرقات الأدبية، في النقد العربي، دراسة تحليلية مقارنة،

مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٥٨ ص ٣.

ولما سمع بشار بيت دعبل ثار وقال ذهب ابن الفاعلة بيتي»^(١) وهنا يتأكد قهر المسروق عما جادت به قريحته، وأيضاً نرى أن الرواة قد ذكروا «أن بيت امرئ القيس:

وقوفاً بها صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهِمْ يَقُولُونَ لَا تَهْلِك أَسَى وَتَجْمَلِ

قد أخذه طرفة بن العبد فقال:

وَقُوفاً بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهِمْ يَقُولُونَ لَا تَهْلِك أَسَى وَتَجْمَلِدْ

فلم يغير في البيت إلا قافيته»^(٢). والسؤال الذي يطرح نفسه، هل هناك جدوى من دراسة شعرية السَّرَقَاتِ الأدبية والفنية والمصنفات المختلفة؟ بمعنى أدق، هل ستعود بالنفع على المبدعين تلك الدَّرَاسَة؟ حيث إنَّ هذا الأمر بات يؤرِّقُ الكثيرين خاصة في الأبحاث العلمية التي يتقدم بها البعض للترقية وما شابه ذلك، نقول: إنَّ دراسة الشُّعرية في تلك السَّرَقَاتِ والعلاقة بين الشيء المَسْرُوقِ والسَّارق لتخضعان إلى التحليل النفسي للأدب، وهنا لا بد من معرفة الدوافع النفسية والاجتماعية لتلك السَّرَقَاتِ، كما أشار إلى ذلك الدكتور مصطفى هداره في دراسته عن السَّرَقَاتِ الأدبية، بل إنَّ هناك دراساتٍ بعينها، وإنْ ذكرت أنها ستبحث الدوافع النفسية لذلك، فإنها لم تفعل مثل دراسة دكتور بدوي طبانة، دون الخوض في الأثر الذي يترتب على ذلك، وإذا كان الأقدمون قد وقفوا على ماهية السَّرَقَاتِ، فقد أتعبوا أنفسهم في البحث والتنقيب عن الشيء المَسْرُوقِ نفسه ليؤكدوا السَّرَقَة، ولكننا الآن نتمنى أن نربط تلك السَّرَقَاتِ قديمها وحديثها برباط الشُّعرية في دراسات مختلفة، من أجل الخروج بنتائج مرضية تكون كفيلاً لردع أولئك المتسولين الذين لا يكفون عن تلك الفعلة الشنعاء، وذلك من أجل الارتقاء بالفنون في مختلف مناحيها.

أما الدكتور طه حسين فقد أبلى بلاءً حسناً طبقاً للمنهج العلمي الذي توخاه حين أنكر معظم الأشعار المنسوبة إلى عصر ما قبل الإسلام، حتى

(١) المرجع نفسه ص ٤٠.

(٢) د. محمد مصطفى هداره، مرجع سابق ص ٦.

لو كان متأثراً في هذا الطرح بمرجليوث، حيث عبّر طه حسين عن فكرته بوضوح تام منذ أن بدأ يخطط هذا الكتاب «نقول إنَّ هذا الشعرَ الجاهليَّ لا يمثل اللغةَ الجاهلية. ولنجتهد في تعرّف اللغة الجاهلية هذه، ما هي؟ أو ماذا كانت في العصر الذي يزعم الرواة أنَّ شعرهم الجاهلي هذا قد قيل فيه؟»^(١). وكان طرح طه حسين في هذه القضية الخطيرة ليعتبر أقوى عتبة نصية ندخل من خلالها إلى عوامل الشعر في العصر الجاهلي، فقد كان سبباً في إعمال العقل في هذا التوقيت، وقد لاقى ما لاقاه منذ أن صدر كتابه وحتى مماته، ويستشهد على ما يقول بما رسخ في الأذهان عن الاختلاف بين لغة حمير وهي لغة العرب العاربة ولغة عدنان وهي لغة العرب المستعربة، مستنداً في ذلك إلى قول الجاحظ «ما لسان حمير بلساننا ولا لغتهم بلغتنا».. سأكتفي بذكر نموذج واحد عما سطره طه حسين في هذا الكتاب عن انتحال الشعر «هناك قصيدةٌ ثالثة نجزم نحن بأنها متحلة انتحالاً. وهي القصيدة البائية التي يُقال إن امرأ القيس أنشأها يخاصم فيها علقمة بن عبدة الفحل، وأن أم جندب زوج امرئ القيس قد غلبت علقمة على زوجها. وأنت تجد القصيدتين في ديوان امرئ القيس وديوان علقمة. فأما قصيدة امرئ القيس فمطلعها:

خليلي مُرَّابٍ على أم جندب نقضُ بُنانات الفؤاد المعذب

وأما قصيدة علقمة فمطلعه:

ذهبت من الهجران في كل مذهب ولم يك حقاً كلُّ هذا التجنب^(٢)

ويُنكر طه حسين هاتين القصيدتين بالمرّة لصاحبيهما فهي ليست لامرئ القيس ولا لعلقمة الفحل وينسبهما إلى ما بعد ظهور الإسلام، وينهي حديثه عنهما بقوله: «وما نظن إلا أنَّ هاتين القصيدتين وأمثالهما أثرٌ من آثار هذا النحو من التنافس بين العلماء من أهل الأمصار الإسلامية المختلفة»^(٣). لذلك

(١) د. طه حسين، في الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥ ص ٢٤.

(٢) د. طه حسين في الشعر الجاهلي، المرجع السابق ص ١٤٩.

(٣) المرجع السابق ص ١٥٠.

فإن السرقات الأدبية وبفضل طه حسين في استجلاء معالمها وتبيان مشاربها أصبحت عتبة نصية كبرى على الشعر الذي سبق ظهور الإسلام، ونعتبرها كذلك من عتبات النصوص لسببين أن الحديث عنها خارجياً ما هو إلا عتبة نصية للنص نفسه تستدعي قراءة العمل، ومعرفته من أوله إلى آخره، ومن هنا تصبح عتبة لدخول عالم النص، والسبب الآخر البحث في النص المسروق منه أي الأصل، وهنا نتعرف على نصين أحدهما أصلي والآخر مسروق منه. وفي هذه الأيام نجد هناك شيئاً قد تأكد الكتاب من سرقة، وهو أن يوسف زيدان قد أخذ رواية «عزازيل» بفكرتها من رواية تشالز كنجسلي «أعداء جدد بوجه قديم» وغيرها من السرقات، وما حدث مؤخراً بين الشاعر عبدالستار سليم والشاعر هشام الجخ إلا دليل على السرقات المتعددة، وقد أنصف القضاء فيها عبد الستار سليم وأثبت أن الأشعار ملك له. وهناك العديد من تلك الشهادات على ذلك سواء أكانت في الفن وسرقة الألحان واللوحات الفنية، ومعظم المصنفات الفنية التي تتعرض للسرقات، من هنا نقول يجب على وزارة الثقافة أن تضع قانوناً جديداً تغلظ فيه أولاً عقوبة سارق الفكر، فضلاً عن إيجاد آلية كي يكون لدينا مرصدٌ حقيقي للسرقات في الوقت الحاضر. وعليه تصبح السرقات بأشكالها كافة عتبة من عتبات النصوص التي يجب البحث فيها.

سيرة المؤلف Biographie de l'auteur. Author's biography

هل سيرة المؤلف تعتبر سبباً في قراءة أعماله؟ بمعنى هل سيرته تعتبر عتبة نصية للولوج إلى عالم النصي؟ بمعنى آخر هل تاريخ المؤلف يعتبر سبباً حقيقياً لقراءة أعماله؟ فإذا كنا قد اتفقنا منذ البدء أن هناك نصاً موازياً داخلياً وآخر خارجياً، فإن السيرة الذاتية للمؤلف هي نص موازٍ خارجي، وهو يعمل في النص من قريب أو بعيد، لأن صاحب السيرة المعروفة له تأثيره في قرائه. وإذا كانت سيرة المؤلف مكتوبة في نهاية العمل فهي بهذا الشكل تصبح نصاً موازياً داخلياً وفي جميع الحالات، فإن السيرة الذاتية للمؤلف هي تاريخه

الذي يحكيه للناس، حيث «تعطي السيرة وصفاً كاملاً لحياة الفرد بوصفٍ وتحليل شخصيته وطريقة سلوكه وبيئته. ويعتبر تاريخ الحياة من البيانات التي يمكن الاستعانة بها في البحث ويتضمن التاريخ التطوري للفرد منذ نشأته واستجابات الفرد المختلفة للمؤثرات التي مرّت به منذ بداية حياته، والتي كان لها أثر في تكوين قيمه واتجاهاته»^(١). فتاريخ الحياة ممكن أن يساعد في فهم وتفسير بعض إشكاليات النصّ، بعيداً عن البنيويين، الذين ينادون بموت المؤلف وأن نصّه يدرس كبناءٍ فقط بعيداً عن المؤثرات الأخرى المرتبطة بالمؤلف، ولكننا نقول: لا يمكن بأي حال من الأحوال دراسة نصّ دون معرفة ثقافة صاحبه ومدى تأثير الآخرين فيه. ومن هنا فالسيرة الذاتية للمؤلف هي من الأهمية بمكانٍ في دخول عالم النصّ وتفيد السيرة الشخصية في دراسة الحالة وفي المنهج العلمي الاجتماعي على وجه العموم، فهي تعطي سواء بطريقة مقصودة أو غير مقصودة معلوماتٍ تتعلق ببناء وديناميكية الحياة العقلية لصاحبها وطريقة سلوكه»^(٢). وحين نتحدث عن سيرة المؤلف باعتبارها عتبةً من عتبات النصّ أو نصّاً موازياً له، فإننا نقصد تلك الأعمال التي كتبها بعيداً عن روايات السيرة الذاتية؛ ذلك أن هناك رواياتٍ وقصصاً تحكي السيرة الذاتية لصاحبها أي أنها في حد ذاتها سيرة ذاتية، مثل «الأيام» للدكتور طه حسين، و«يوميات القلب المفتوح» لجمال الغيطاني و«القلب البديل» للكاتب العراقي محمود جاسم النجار، وغيرها من الروايات السيرة الذاتية، وقد «وقف الباحث أمام السيرة الذاتية Autobiography كمدخل رئيسي لرواية السيرة الذاتية Autobiographical novel لاعتبارين أولهما: إن إشكالية الاهتمام إلى تعريف جامع مانع بلغة المنطق يمكن من خلاله معرفة الأنواع الأدبية أو على الأقل تمييزها، ليتسنى من خلال التعريف إدراج أي عمل أدبي تحت النوع الذي يمثلها، مشكلة لم يحسمها النقد بعد»^(٣) وهناك

(١) أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، مرجع سابق ص ٤٧.

(٢) المرجع السابق ص ٤٧.

(٣) ممدوح فراج النابي، رواية السيرة الذاتية، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١١ ص ٣٢.

تبدو إشكالية حيث إنَّ «معظم النُّقادِ والبَّاحِثين الذين تناولوا الأعمالَ الرَّوائية الأولى في أعقاب رواية التَّرجمة الذاتية ربطوا بين تشكيل الرَّواية الفنِّية والسَّيرة الذاتية، بل منهم من يذهبُ بعيداً على نحو ما ذهب الدكتور أحمد درويش الذي يعترف بأن السَّيرة الذاتية لعبت دوراً مهماً في إنعاش الرَّواية العربية، منذ رواية «علم الدين» لعلي مبارك، وصولاً إلى أصداء السَّيرة الذاتية لنجيب محفوظ»^(١). وإذا كان الدكتور أحمد درويش قد أصرَّ على أن السَّيرة الذاتية والرَّواية جنسٌ واحدٌ، فهو بذلك يضيِّع حق الرَّواية في فنياتها وكونها عملاً أدبياً في الوقت الذي ندرك فيه أن السَّيرة الذاتية لا تخضع لفنيات الرَّواية، فهي سيرةٌ ذاتيةٌ بمفردها، وإذا كانت الرَّواية تحملُ السَّيرة الذاتية للكاتب، فهي تتحول إلى عمل أدبي له مقوماته مثلما فعل جمال الغيطاني في «دفاتر التدوين» فهي سيرة ذاتية ارتبطت بفن أدبي راقٍ هو الفن الروائي، أي خضعت لمقتضيات الفن الروائي. إن دفاتر التدوين ما هي إلا سلسلة متكاملة طغى عليها الخيال الجامح. كتبها الغيطاني كسيرة ذاتية، يتذكر من خلالها عبق الماضي، ربط فيها بين الواقع والخيال، بين المحدود واللامحدود، بين الأسطورة والحقيقة؛ لتكتمل الصُّورة الناقصة. والسَّيرة الذاتية «هي نصُّ سرديٌّ يتميز عن الرواية المروية بضمير المتكلم، بأنَّه لا يقدِّم متخيلاً وهمياً، بل يعرض الأحداث الحقيقية التي وقعت للكاتب. ولا شك في أن الصُّورة التي تقدِّمها السَّيرة الذاتية قد تختلف عن حياة الرَّاوي في الواقع، إما بسبب عجز الذاكرة عند إعادة تكوين الحدث الماضي، وإما بسبب الرغبة في تجميل الحقيقة أو تعميمها»^(٢). وإذا نظرنا إلى السَّيرة المكتوبة بداخل العمل فهي تُلقِي الضَّوءَ على حياة الكاتب حتى إذا كانت الرَّواية بعيدة عن السَّيرة الذاتية مثلما يفعل بعض الروائيين وعلى سبيل المثال نرى رواية للكاتب محمد محمد السَّنْباطي «أنهار الدم» يخط في نهايتها بعضاً من سيرته يبدأها بـ «محمد محمد السَّنْباطي. من مواليد ٢٢ ديسمبر ١٩٤٨ شبراخيت - بحيرة - مصر. درس

(١) عن المرجع السابق ص ٣٣.

(٢) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي إنجليزي فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون،

ط١، لبنان / ٢٠٠٢ ص ١١١.

الفلسفة بجامعة الإسكندرية ثم الترجمة وعمل بتدريس اللغة الفرنسية. نشر قصائده وقصصه ومترجماته في العديد من الصحف والمجلات المصرية والعربية...»^(١) إذا نحن أمام أمرين من السيرة الذاتية: الأول الرواية التي كتبت وهي تحكي حياة صاحبها، ثم الثاني السيرة الذاتية المكتوبة خلف العمل.. فأيهما يعتبر من عتبات النصوص؟ إن الاثنين من عتبات النصوص، لأن السيرة المطولة في عمل روائي والذي فيها يحكي الكاتب نفسه، يؤرخ فيها حياته أي إنني حين أقرأ له عملاً آخر فقد عرفت سيرته من قبل، وفي هذه الحالة تعتبر السيرة الماضية هي مفتاح لهذا النص الذي بين يدي، ومنها يمكن الانطلاق في تفسير النص، وتعتبر من عتبات النص الموازية للعمل. وما يكتب خلف العمل من تعريف مبسط بصاحبه هو أيضاً مفتاح للعمل، فعلى سبيل المثال السيرة الذاتية المكتوبة خلف العمل، والتي أشرت لصاحبها منذ قليل، قد علمت منها أن صاحبها درس الفلسفة، ولديه ثقافته الخاصة وكذلك اللغة الفرنسية، وعلمت أنه ترجم أعمالاً لآخرين، ومن هنا أعي وأعرف أن هذا الرجل مطلع على ثقافة أخرى، ولديه الإمكانيات التي من خلالها يكتب روايات جديرة بالتقدير، لأنه قد اطلع على الآداب الغربية وترجم عنها، ومن ثم فهي من عتبات النصوص.

وإذا نظرنا إلى أديب نوبل «مويان» فهو يستحق أن نتناوله؛ لأن تاريخه الأدبي عظيمٌ وسيرته فارقة، فهو أديبٌ صينيٌّ كبير، ولد في كاومي أقصى شمال شرق الصين، مقاطعة شانغونغ في ١٧ فبراير ١٩٥٥ لأسرة ريفية، وعمل في الريف لسنوات عديدة، وكان قد تخرج من قسم الأدب بأكاديمية الفنون ١٩٧٦ وحصل على الماجستير في الأدب الصيني وعمل بالجامعة، وحصل على جائزة نوبل في الأدب عام ٢٠١٢ عن روايته «النهود الممتلئة والأرداف المكتنزة» ومجمل أعماله الأخرى، وله أعمال عظيمة تجلت فيها عبقريته في التعبير عن الحياة التي كان يحياها والبحث عن التاريخ. برع في المزج بين الواقعية السحرية والغرائبية في التراث الصيني القديم، فأصبح من الكتاب والأدباء

(١) محمد محمد السنباطي، أنهار الدم، مركز الحضارة العربية، القاهرة ٢٠١٥ ص ٢٧١. نهاية العمل.

الباحثين عن الجذور كما في رواية «جمهورية الخمر» الصادرة عام ١٩٩٢، تلك الرواية التي يهاجم فيها مويان رجال الدولة والسلطة، ويهاجم فيها الفساد بأشكاله المتعددة، وعلى الرغم من خطورة هذه الرواية إلا إن أحداً لم ينتبه لقيمتها حين صدرت ولم يدرك المثقفون ما بها من تقنيات سردية مختلفة عن الآخرين، فهاجم السلطة والفساد المستشري وأكل الأطفال، وغيرها ولم ينتبه لها أولئك إلا بعد فترة طويلة من صدورهما، تميز مويان الكاتب الصيني المعروف بذكائه في التعامل مع الظواهر المجتمعية، وتعرية ذلك المجتمع، كما حدث في رواية «الثور» حيث وُضِّح فيها رأيه حول الفرق بين عهد التحرير، والعهد البائد الذي تميز بالظلم والعبودية، وهنا يظهر الجانب الاجتماعي للحياة في الصين، خاصة بعد الثورة وعهد «ماوتسي تونغ» والحرية التي كان يبحث عنها الجميع، يقول مويان عن هذا التحول: «نفخ الفريق لاوتونغ عُقب السَّيِّجَارَة المدلى من فمه بعيداً، وقال بشيء من الاحتقار: «تلك كانت طرقاً همجية عتيقة، نخلصنا منها الآن، لكن ما تقوله كان زماناً ومضى.. زماناً عانى فيه الإنسان والحيوان أيضاً؛ فلم تكن الظروف ترحم أحداً، أضاف عمي ماليان: «يا سلام.. هذا هو الكلام، نحن الآن في المجتمع الجديد.. الكل يعيش فرحاناً، سواء كان إنساناً أم بهيمة!»^(١). وعن الألم والشقاء في حياته يقول: «من أكثر الذكريات إيلاً ما وقع في طفولتي، عندما اصطحبتني أمي معها إلى إحدى المزارع الجماعية، حيث انهمكت في حصاد القمح. فينما هي مشغولة بذلك ظهر أماننا المشرف الزراعي فجأة؛ فسارع صغار الفلاحين بالفرار خشية بطشه، ولم تكن أمي تستطيع الجري بنفس سرعتهم، فلحق بها، وكان قوي البدن، هائل الجرم، ورفع كفه عالياً وصفعها بكل قوته، فارتج جسدها وسقطت أرضاً...» وعلى وجهها ملامح انكسار، لن تزايل ذاكرتي ما حييت»^(٢). وتأكيداً على حبه الشديد لأمه فقد صدّر روايته «النهود الممتلئة والأرداف المكتنزة» بإهداء لوالدته قال فيه: «إلى روح أمي في السماء»، تلك الأم

(١) مويان الصيني، الثور، ترجمة د. محسن الفرجاني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١٣ ص ٦٧.

(٢) مويان، كلمته أمام الأكاديمية السويدية، الثور، مرجع سابق ص ٣٣.

التي قال عنها بعد موتها: «ومنذ تلك اللحظة وأنا أعتبر أن الأم قد صارت جزءاً من الأرض، أو أن الأرض أصبحت هي الجزء المتبقي من والدتي، فكل بوح لي فوق الأرض، ليس إلا مناجاة لأمي»^(١). لذلك فإن الحياة القاسية التي عاشها مويان تستوجب الوقوف عندها كما كان الحال عند ماركيز وآخرين، لجعلها نصاً موازياً، وكيف أن سيرته الذاتية دليل قوي على الألم الذي جعل هناك إبداعاً حقيقياً تُوج بأرفع جائزة أدبية، وهي جائزة نوبل في الآداب. إنها سيرة ذاتية مؤلمة لمبدع كبير فأصبحت نصاً موازياً لإبداعه فمنها تُستقى الكثير من المعارف حول شخصية مويان، وذلك نراه في معظم أعماله الراقية نحو روايته «الذرة الرفيعة الحمراء» والتي يستعيد فيها الكاتب حياته باحثاً ومنقباً عن الجذور كما هو المعتاد في كتاباته عن الأب وعن الأم والأجداد، فهي سيرة ذاتية يتعرفها المتلقي عن الكاتب، فضلاً عن العادات الغريبة والتقاليد المختلفة لدى الصينيين. هذه الرواية «ينبع عالمها السحري من استخدام عنصرين رهيفين، يعكسان وعي كاتبها بفن الرواية: العنصر الأول هو ذلك الراوي/ الطفل الذي يتذكر ويحكي ما رآه وما رُوي له، مستنداً إلى وعي بهوية الصين، يكاد يكون وعياً أيديولوجياً؛ والعنصر الثاني هو المشهد الثابت المتكرر عند كل منحى من الرواية، مشهد حقول الذرة الرفيعة الحمراء، التي تشكل الخلفية الطبيعية والسحرية لعالم هذه الرواية»^(٢). وفي هذه الرواية اتخذ الكاتب حرب المقاومة ضد اليابان خلفية تاريخية للعمل، وعبر بقوة عن تلك المرحلة الفارقة التي عاشها الصينيون مقاومين لليابانيين ومدى التعذيب الذي ذاقوا ويلات من المعتدي، وهناك مشاهد بعينها لن ينساها القارئ لهذه الرواية حول هذه الجزئية تحديداً، وبالتالي فقد عالج مويان تاريخاً من الألم حين سطره؛ حتى لا ينسى الشعب الصيني ما حلَّ به

(١) مويان الذرة الرفيعة الحمراء، ترجمة وتقديم حسانين فهمي حسين، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠١٢، الإهداء.

(٢) مويان، الذرة الرفيعة الحمراء، ترجمة وتقديم حسانين فهمي حسين، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى القاهرة ٢٠١٢ ص ٩.

قديمًا ويعتبر سيرة ذاتية لهذا الشعب في طريقه لنيل حريته وثورته على الظلم والطغيان، وقد جاء هذا الأدب الصيني العظيم ليحفظ ذلك الإرث ثقافياً وأدبياً بعيداً عن التآريخ والمؤرخين، والجدير بالذكر في هذا المقام أن مسيرة الأدب الصيني المعاصر قد بدأت مع تأسيس الجمهورية في عام ١٩٤٩، الأمر الذي يؤكد أهمية تأسيس «صين جديد» من قبل الحركة الوطنية في عام ١٩١٩، وهو ما ترتب عليه كثيرٌ من الاهتمامات الأدبية والثقافية، وقد كان التعليم شيئاً أساسياً في حياة مويان وهو ما رصده في أعماله الأدبية وحكاياه في روايته «الألم والأوباش» منذ البدء والحوار الذي دار بين المعلم ووالده «هل فهمت قصدي؟ سأله السيد مورويان، فمال أبي برأسه وهو يتأمل أظافر قدميه العشرة مطروحة أمام عينيه، ولونها داكن دكنة سوداء كابي، نظر في الأمر قليلاً، ثم تكلم بنبرة مليئة بالشك قائلاً: هل تقصد أن وجهة نظرك، أن الولد يجب أن يذهب إلى المدرسة؛ لأن هذه هي الطريقة التي ستجعل له مستقبلاً؟ أجابه مورويان بحسم: طبعاً.. بدون كلام آخر»^(١)، لقد قدم مويان للأدب الصيني تاريخاً مشرفاً يضاف إلى ما بذلته الصين في طريق نهضتها العظيم في المجال الاقتصادي الذي قفز بها قفزات استطاعت أن تتربع على عروش اقتصاديات العالم، لذلك قال رئيس أكاديمية الفنون الصينية: «إن حصول مويان على جائزة نوبل هو فوز مستحق. ففي الوقت الذي تحقق فيه الصين إنجازات تلفت أنظار العالم على المستوى الاقتصادي، تحقق كذلك إنجازات أدبية تدعو إلى الفخر، استطاع مويان انطلاقاً من الحضارة الصينية التي تضرب بجذورها في أعماق التاريخ وانطلاقاً من الحياة الواقعية الثرية أن يلفت انتباه العالم كله إلى الأدب الصيني»^(٢). إن السيرة الذاتية وتاريخ الكاتب ليعتبران من عتبات النصوص المهمة التي تجعل القارئ يحبو نحو أعماله أو تركها بفضل سيرته الذاتية وتاريخه الأدبي المشرف، ومويان من الأدباء الصينيين الكبار، وقد وضع أمام عينيه نصائح جده كونفوشيوس الحكيم

(١) مويان، الحلم والأوباش، ترجمة محسن فرجاني، دار العين للنشر، القاهرة ٢٠١٣ ص ٥، ٦.

(٢) د. ناهد عبدالله، مويان أديب نوبل والرواية الصينية المعاصرة، مجلة الرواية الفصلية، العدد ١٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥ ص ١٤٥.

الصيني العظيم الذي قال «التعليم دون تفكير جهد ضائع، والتفكير بدون تعلم أمر مخوف بالمخاطر».

والأمر نفسه نراه في سيرة الكاتب جمال الغيطاني فقد كان صاحب مشروع كبير وكانت حياته كفاحاً فبعد أن صَدَرَ كتابه الأول عام ١٩٦٩ تحت عنوان أوراق شاب عاش منذ ألف عام، والذي تضمن خمس قصص قصيرة كُتبت بعد هزيمة الجيش المصري في سيناء عام ١٩٦٧، فقد أهّله ذلك الكتاب كي يعمل في الصحافة، حيث دعاه المفكر محمود أمين العالم للعمل فيها، بحكم أن الأخير كان رئيساً لمؤسسة أخبار اليوم الصحفية، وبدأ يتردد على جبهة القتال في أثناء حرب الاستنزاف؛ ومن ثم أصبح علامة من علامات الصحافة المصرية؛ سواء أكان من خلال كتاباته الأدبية، والتي تجلّت في عشقه للأماكن والأضرحة والتاريخ أم من خلال المقالات الصحفية التي راقّت لمن يقرؤها؛ حيث استطاع بحسه المرفه أن يستنطق المكان ويجعل له رونقاً وحساً وبهاءً، بعد أن جعله هوية من هوياته الشخصية، كما كان الحال عند أستاذه نجيب محفوظ، بحكم أن المكانَ تاريخٌ وفلسفةٌ، وهو أول ما يسعى المرء من أجله وآخر ما يتبقى منه، فيذهب البشر ويبقى الحجر شاهداً على ما سبق. عبّر الغيطاني عن المكان من خلال الهوية السردية التي امتلكها؛ حيث كان لها الفضل في صقل الهوية لديه؛ هوية اللغة أولاً ثم الهوية العربية ثانياً، والتي تناولها في كل المحافل، عارضاً من خلالها التاريخ المشرق للأمة العربية، عبر قلمه الحاد الرصين، مع ذاكرة الضوء الحديدية التي تميز بها؛ حيث لا مناص عنده من الخلاص منها، خوفاً من أن يمرق من جلدها أو أن يصبأ عن جنسها، إنها ذاكرة الضوء المنبعث من حضارتين عريقتين: الفرعونية العتيقة والإسلامية النورانية. فالعمارة، هي ذاكرة وفلسفة وسياسة وتاريخ، تستمد سلطتها من البشر؛ لأنّ كلّ شيء له علاقةٌ وطيدةٌ بالكيان والهوية. والغيطاني لم ينس هويته العربية في يوم من الأيام، نعم هويته، تاريخه، حضارته، ثقافته؛ سواء أكان في داخل مصر أم خارجها، لأن الهوية العربية هي كيان الإنسان العربي، ووعاء يحتوي كل مكوناته، تلك الهوية التي سعى الاستعمار بكل طاقاته من أجل طمسها، واضعاً في حسابه أنه لو تمكن من طمسها، فنصبح

فريسة سهلة له يستطيع، من ثم، أن ينفث سمومه المحلاة بالعسل، فقد كان ومازال هدفه طمس معالم الماضي الحضاري للبلاد التي يغزوها، مستخدماً في ذلك شعابه المتلوية لطمس الهوية، وإن تمكن من طمسها فيستطيع هدم أهم مقوم من مقومات القومية، ألا وهو اللغة، كما حدث في الجزائر وتونس أو في دول المغرب العربي، لذلك فمن يقرأ كتاب « طبائع الاستبداد » للكواكبي في بداية العشرينيات من القرن الماضي يع ويعرف حقيقة هذا الأمر؛ حيث إن الكواكبي قد سخر كل طاقاته من أجل الدفاع عن الهوية والقومية العربية، كما فعل الغيطاني بحسه الأدبي المرفه وإرثه الحضاري الثقيل وتقاليده العربية الأصيلة، والتي جاءت معه عن طريق والده إلى القاهرة، والتي زخرت بها رواياته.

والجدير بالذكر في هذا المقام أن الهوية التاريخية للأمة العربية كانت قد تبلورت مع الحس القومي، والتي واكبت ظهور القوميات في الربع الأخير للقرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين؛ حيث كان هذا الوقت بمثابة تحريكٍ للشعور القومي لدى الشعوب، وقد ظهرت القومية العربية في التوقيت نفسه، وقامت على أكتاف اللغة العربية، خاصة مع ظهور الواقعية. وكانت قراءات المستشرقين لتاريخ الأمة العربية من ناحية اللهجة؛ حيث أرادوا ضياع معالم اللغة العربية الفصحى لتفتيتها إلى لهجات ودراسة تلك اللهجات كل على حدة، وطالما أن اللهجات ستدرس على حدة، فإن العروبة ستنقسم إلى قوميات مختلفة، كل منها تستند إلى لهجة، وبالتالي ينهار العمود الفقري للأمة العربية، ومن ثم الهوية، وقد تيقظ لهذا الأمر إبراهيم اليازجي في قصيدة له، مدافعاً من خلالها عن الهوية العربية، والتي استهلها بهذا البيت:

تنهبوا واستفيقوا أيها العرب فقد طما الخطب حتى غاصت الركب

الغيطاني كان من أولئك المخلصين لأمتهم، دافع عن الهوية من خلال فضائه الروائي المعنوي، والمحفور في قلوب الملايين؛ حيث هناك من البشر من يتذكر أماكن لهو ومرحه، وهناك من ينسى هذه الأماكن، ولكن من يستطيع أن يهضم تلك الأماكن بحس مرفه يعبر عنه في شكل فني راقٍ؛

إنه الفنان والأديب المبدع؛ ذلك أن الفنان هو صاحب القيم والمعتقدات الراسخة في عقليته ووجدانه عبر السنين، وهو الذي يستطيع أن يهضم الفضاء المعنوي الواسع؛ ليضم بداخله أماكن مختلفة، والتي تطفو على السطح في أعماله لارتباطها بالهوية التاريخية لتلك الأماكن، وقد تجلّى ذلك عند جمال الغيطاني في معظم أعماله؛ حيث رأيناه مراراً وتكراراً محافظاً على هويته العربية، ذاكراً إياها في كل زمان ومكان، حتى في أحلك الظروف وأصعبها، لا يستهين بهويته، محباً لأُمته، مدافعاً عنها، يقول «لا بد من تعيين وتحديد، المرء تربطه دائماً صلة بالبقعة التي فتح فيها عينيه على الدنيا، مسقط الرأس ليس موضعاً، إنه مدخل المرء إلى الكون ومخرجه أيضاً، إنه بدء التناقض المؤدي إلى اكتمال. لا يكون رحيل إلا بعد تمام»^(١).

الهوية لديه سيرته الذاتية التي ارتبطت، بداية، بالمنبع الذي جاء منه جهينة في وسط الصعيد عام ١٩٤٥، فكثيراً ما ترنو عيناه متطلعاً إليها، فالإنسان يتعلق دائماً بالمكان الذي يؤويه أو الذي فتح عينيه عليه، ويظل ذلك المكان هو المنطلق الذي ينطلق منه إلى الحياة وفق زمنه المحدد؛ حيث يبقى أسيره، يعيش في خلده، يستمد منه وحيه وإلهامه، باعتباره المحرك الفعال لبؤرة شعوره، فهو المارد الساكن في وجدانه، عندما يتحرك تهب معه أعاصير الإبداع. ومن ثم يظل مسقط الرأس هو الموضع الذي يعيش مع الإنسان أينما رحل وحيثما حل، لأنه النابع من الحفاظ على الهوية، والتي امتدت عند الغيطاني لتشمل بلده مصر وأُمته العربية. انتقال من الجزء إلى الكل، من الخاص إلى العام، هناك حدود تخصه بمفرده، أما إذا تخطى تلك الحدود، فإنه يلتزم الحيادية، منصفاً في فضاء هويته الكلية. يقول ذات مرة، وهو خارج مصر «تطلعتُ إلى مباشرة. المهم أن يعيش البلد داخل الإنسان.. هل تتصور أن كل إنسان هنا يعيش في مصر.. أعرف كثيرين هنا، لكن هناك بعقولهم. بأمزجتهم»^(٢).

(١) جمال الغيطاني، دفاتر التدوين، الدفتر الثاني، دنا فتدلى، دار الشروق، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠٠٣ ص ٢٣.

(٢) جمال الغيطاني، دفاتر التدوين، الدفتر الثالث، رشحات الحمراء، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠٠٣ ص ٦٦.

لقد كان فضاء الهوية عند الغيطاني علامة من علامات سيرته الذاتية واتكاء على الموروث لديه، ذلك الموروث الذي ملك كل كيانه. الموروث الحي النابع من الأصالة المصرية العريقة، والتي تتمثلها في تاريخها العتيق. خرج الغيطاني من الجزء إلى الكل؛ من القرية مع الإرث القديم الذي حمله إياه والده، إلى المدينة، حتى وصل إلى الدولة، ومنها إلى الأمة العربية التي ينشد الفضيلة لها في كل الأوقات. ومن ثم، ميّز الغيطاني في أعيننا القراءة النقدية والفضاء الحي لتلك الهوية، ليجعلها ماثلة أمامنا، خاصة في مشروعه الضخم الذي عنونه بـ «دفاتر التدوين» والتي هي بجانب أنها سيرة ذاتية فهي عمل أدبي راقٍ؛ حيث مهد الطريق لنفسه لارتداد الفضاء الروائي لربطه بفضاء الهوية، منطلقاً من كينونته العربية عبر عبقريته الفذة وأسلوب سرده المفعم بالإيقاع التخيلي، والمجسد للصورة المكانية العربية في إعطائها الصبغة والدلالة الديناميكية، وفق رؤيته الخاصة المرتبطة بحبه الدفين لأمته. إن الهوية العربية قد تملكتم جمال الغيطاني منذ أن اشتد عوده وأدرك ما يدور حوله، خاصة مع أقرانه من جيل الستينيات، وازدانت أكثر حين ملك زمام الكتابة خاصة الكتابة التراثية التاريخية، وخلف المقالات المتعددة، والروايات التي استلهم من خلالها الحس التاريخي، وفق إسقاطات ذكية؛ فكانت رواية الزيني بركات، ووقائع حارة الزعفران وغيرهما. وهذا الإحساس الذي تملكه هو إحساس دفين نابع من نفسٍ تشربت حب العروبة والدفاع عنها؛ خاصة مع رواج الحركة الفكرية في وقتنا الحاضر، الأمر الذي تلمسنا بعضه في أحد برامج التلفزيونية السابقة وهو علامات؛ حيث يظل شهراً كاملاً من كل عام وهو شهر أكتوبر، وعلى مدار أربع حلقات أو يزيد يسرد أحداث حرب الاستنزاف باعتباره شاهد عيان، وما لاقاه الجيش المصري من عقبات دفع ثمناً غالياً من أجل أن يتخطاها، وصولاً إلى انتصار ٧٣ والذي أعاد - ليس لمصر فحسب، بل للعالم العربي كله - العزة والكرامة، وهذا إن دلّ فإنما يدل على مدى ارتباط هذا الإنسان بهويته العربية، وانتمائه العربي الذي نراه بقوة في سيرته الذاتية.

حافظ الغيطاني على هويته العربية من خلال المكان، بعد أن هضم الثقافة العربية، وأضاف إليها ثقافات مختلفة جاء على رأسها الثقافة الفارسية، والتي كانت العمود الفقري للثقافة العربية فكانت « دفاتر التدوين » دليلاً على ذلك؛ حيث إن « دفاتر التدوين » لفظتان مأخوذتان من أصل فارسي، أراد الغيطاني في مشروعه الكبير هذا أن يؤكد على حقيقة أن تلك الثقافة الفارسية قد أمدت الثقافة العربية عامة والإسلامية خاصة بمدد وإرث حضاري ساعد على ترسيخ قواعد الإسلام؛ لأن الذين دخلوا في دين الله أفواجاً من الفرس والموالي قد أضافوا إضافات حقيقية لهذا الدين العظيم، لدرجة أن هناك من يتقول بأن العرب ليس لهم حضارة وأن حضارتهم قامت على غير أكتاف العرب، ولكن يمكن القول بأنه إذا كان للفرس الفضل في إثراء الثقافة الإسلامية، والنهوض بها وبحضارتها العلمية، فإن الفضل الأول والأخير يعود إلى اللغة العربية التي كتبوا وألفوا وأبدعوا بها بدءاً بالبخاري وسيبويه ومروراً بالبيروني والفارابي، وانتهاء بالزمخشري، كل أولئك الأعلام ليسوا عرباً بل فرساً، ولكنهم كتبوا بأية لغة؟! لقد كتبوا باللغة العربية؛ حيث لم تقم لهم قائمة إلا بها، ولم يعرفهم أحد إلا بها؛ فالفضل للغة العربية التي هي لغة العرب، ومن ثم فإن اللغة باعتبارها هوية الأمة العربية ومن أهم مقوماتها، قد ساعدت على نهوض الأمة من كبوتها. قدر لي أن أعرف الأستاذ جمال الغيطاني عن قرب؛ ليس فقط لأنني باحث في أدبه، بل أيضاً لأنني محب للكتابة الجميلة الراقية التي تعمل على تحريك العقل إلى أهداف بعيدة وعميقة؛ وقد حضرت له أكثر من ندوة أدبية، سواء أكان في مصر أم خارجها؛ حيث حضرت له محاضرتين في مكتبة البابطين للإبداع الشعري بالكويت، وكان ذلك على إثر فعاليات الأسبوع الثقافي الفني التجاري المصري من ٤-١٥ مارس للعام ٢٠٠٨م، والذي نظمته مؤسسة أخبار اليوم بالتعاون مع السفارة المصرية ومكتب التمثيل التجاري بالكويت بحضور السفير المصري والقنصل العام وقتها. وكانت محاضرته الأولى في ٤ مارس ٢٠٠٨، عن كتاب « وصف مصر » والذي كان قد كتبه وخطه علماء الحملة الفرنسية على مصر في الفترة الواقعة بين ١٧٩٨، ١٨٠١. أمّا المحاضرة الثانية، والتي هي بيت

القصيد، فكانت عن الأديب الراحل نجيب محفوظ ، حيث عبقرية المكان، وعشق مصر البلد، ذلك المكان الذي أبى أن يتركه حتى في أحلى اللحظات، حينما حصل على جائزة نوبل في الآداب. وقد ركز الغيطاني في هذه المحاضرة على المكان، وكيف أن المكان قد مثّل لنجيب محفوظ هوية تاريخية، وركناً حانياً يستند إليه وقت الضيق والضجر؛ حيث اتخذ من الأزقة والحارات منطلقاً له. وقد سعدت لرؤية شريط كامل لمدة ساعة تقريباً عن نجيب محفوظ مع جمال الغيطاني، وقد أخبرني - يرحمه الله كما أخبر الجميع - أن هذا الشريط نادر جداً؛ لذلك نتمنى لكل مخلص لأمته المزيد من النجاح مثله، وقد حصل على جائزة الشيخ زايد في الآداب. ومؤخراً جائزة الرواية من فرنسا، وقامت كبرى المجلات الفرنسية المتخصصة في الأدب والسينما وهي TRANSFUGE بالحديث عنه بطريقة رائعة تدل على عالمية هذا الرجل. وأخيراً حصوله على وسام قائد من فرنسا عن رواية نثار المحو، وما كان ذلك ليحدث لولا حبه لقلمه العربي الهوية، ولغته العربية، والشعر العربي العظيم؟. إنها اللغة العربية هويتنا، ومصدر تراثنا وثقافتنا، ووعاء حاضرنا ومستقبلنا، ووحى إلهامنا وإلهام أدبائنا وشعرائنا، هي عنواننا إذا اغتربنا، والرباط إذا افترقنا، هي منا ونحن منها، أعزها الله بقرآنه العظيم، فعلا شأنها، وازدان لواؤها. من هنا فإن سيرة جمال الغيطاني الذاتية وسير الكتاب المعروفين بكتاباتهم المتفردة ما هي إلا عتبات نصية. أليس بعد ذلك كله ألا نجعل السيرة الخاصة بالمؤلف عتبة من عتبات النص؟!

[انظر من تأثر بهم المؤلف - كلمة المؤلف]

(ش)

الشهادة. Testimony. Témoignage

الشهادات في العمل هي دلائل وتأكيدات على العمل، وشهادات الآخرين عن العمل هي في حد ذاتها دلائل أخرى على أهمية العمل، أيًا كانت الشهادات، سواء أكانت من الأديب نفسه أم من الكتاب الآخرين، فهي شهادات تدل على أهمية وقيمة العمل، وهي من عتبات النص الخارجية إذا ما كانت مكتوبة عن العمل في شكل مقال أو عن سيرة الكاتب فيما يتعلق بعمل معين، وهو ما يعتبر نصاً مُوازياً خارجياً، كما اتفقنا على ذلك منذ البدء، فالعتبة الموجودة عبر متن العمل الأدبي هي نصٌّ موازٍ داخلي مثل العنوان والإهداء والاقباسات في أول العمل، ويجب أن تكتب تحت عنوان «شهادة» أي أن الأديب يشهد بما فيها على قيمة العمل من خلال ما يقوم بخطه، نأخذ مثلاً على ذلك كتاب «أساليب الشعرية المعاصرة» للدكتور صلاح فضل نرى مصطفى سليم يقول عنه: «لقد حاول الشيخ أن يشقَّ طريقه في غابة نقدية وعرة بها من الإسهامات العربية ما بها، فاصطحب خريطته وبوصلته، وتدارسها بالتحليل والتفسير، ليخطو خطوة تصنع مساراً نقدياً مغايراً ويختط لنفسه صفحة في كتاب الموروث العربي الخالد، فبنى تأسيسه النظري طوال ثلاثة عقود، ليخوض بعدها «معركة التجريب النقدي» على مدى عقده الرابع»^(١). وهي شهادة من الشهادات الأدبية التي

(١) د. صلاح فضل، شيخ النقد، وقائع ندوة الصالون الثقافي العربي حول كتاب «عين النقد»، آفاق، القاهرة ٢٠١٤ ص ٤٩.

تقال عن كتاب والكتاب هذا نص من النصوص المعروفة، لذلك فإن هذه الشهادة هي عتبة من عتبات النصّ الخارجية للعمل. وعن شهادة الدكتور جابر عصفور عن دراسات الدكتور صلاح فضل يقول عن دراسته للبنىوية في الغرب «علم الأسلوب والنظرية البنائية»: «فُتن صلاح فضل بهذه البنوية، ودخل في عشقها، وتغيرت مفاهيمه كثيراً، وكان سعيداً جداً عندما سافر فرنسا سنة ١٩٦٨. المفارقة والطرافة أنه عندما سافر إلى فرنسا في هذا العام كانت أحداث فرنسا قد انتهت وهي ثورة الطلاب»^(١).

(١) المرجع السابق شهادة د. جابر عصفور، ص ١٦.

(ص)

الصدر والأعجاز . The first and second half of the line of poetry.

le premier hémistiche، le seconde hémistiche

صُدُورُ الْكَلَامِ بداياته، ويُقَصَّدُ بِالصَّدرِ هنا صَدْرُ الْبَيْتِ مِنَ الشَّعْرِ، وعجزه هو الشطر الثاني، وقد تتفق نهاية الشطرين في البيت الشعري مع بدايات القصائد في الحرف الأخير، وهو ما يسمى بالتصريع، ومعنى ذلك كما ذكرنا من قبل أن بداية الكلام، يجب أن يكونَ فيها تحفيزٌ وتنبيةٌ، وهو الأمر الذي نراه كثيراً في الشَّعر العربي قديماً وحديثاً وهو ما نبه إليه ابن الأثير في كتابه « المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر » فقد حوى هذا الكتاب معارف جمة تخص المشتغلين بالشَّعر والنثر أمَّا أهمية الأعجاز والصدر فنرى ذلك في قول المتنبي:

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ فِي حَدِّهِ الْحَدُّ بَيْنَ الْجَدِّ وَاللَّعِبِ

وكان لهذا البيت قصة عظيمة وهي قصة فتح عمورية من قبل المعتصم بالله؛ تلبية لرغبة المرأة التي صرخت منادية وامعتصماه، فلبى المعتصم النداء على الرغم من أقوال المنجمين الذين قالوا له لا تستطيع فتح عمورية لما فيها من صعوبة وقواتٍ كثيرة العدد ومتشرة في ربوعها، إلا إنَّ المعتصم ضرب بكل ذلك عرض الحائط، ولم يخش كلام المنجمين وأخذ قرار فتح عمورية، وبالفعل فتحت له عمورية، فأنشد أبو تمام تلك القصيدة العظيمة التي يبدأها بالقول السَّابق، وهو ما يعني أنَّ السَّيف كان أقوى وأصدق من أي

كتاب فيه تنجيم، لأنَّ في حده الحدَّ بين الجدِّ واللعب، وكان تاريخاً مشرفاً للمعتصم بالله الذي استطاع فتح عمورية في ظل ذلك التوجس والخوف من عاقبة الأمور. وبالتالي فإنَّ هذا البيت من الشُّعر والذي هو بداية لقصيدة عظيمة كان صدره فيه القوة وكيف أنَّ تلك القوة كانت أقوى من الكتب، وكان العجز فيه تأكيد على أنَّ تلك القوة مصانة ففي حد ذلك السَّيف الجدُّ.

وقول حافظ إبراهيم :

وقف الخلق ينظرون جميعاً كيف أبني قواعدَ المجدِ وحدي
وبناةُ الأهرامِ في سالفِ الدَّهرِ كفوني الكلام عند التحدي

حافظ إبراهيم شاعر الشعب وشاعر النيل خطاً، هذه القصيدة حباً في بلده العظيمة مصر، وقد تغنت بها سيدة الغناء العربي أم كلثوم، وهي القصيدة التي عنوانت بـ «مصر تتحدث عن نفسها» وبالفعل مصر تتحدث فيها عن عظمتها وحضارتها وقوتها وكيف أنها أساس الشرق كله، وجدير بالدول الباقية أن تستمع لها، وإذا كان هذا البيت هو بداية لتلك القصيدة العظيمة، فإنَّ صدره فيه عزة وشموخ وعجزه فيه تأكيد على تلك العزة بأن الجميع يقف متعجباً مما صنعتها العظيمة مصر. والبيت التالي فيه الأمر نفسه في الصدر بناة الأهرام الفراعنة العظام وفي العجز تأكيد على تلك العظمة بأن كفوني الكلام عند التحدي، لأن أفعالهم تؤكد على ذلك دون كلام.

قول حلیم دموس عن اللغة العربية

لغة إذا وقعت على أسماعنا كانت لنا برداً على الأكباد
ستظل رابطة تؤلف بيننا فهي الرجاء لناطق بالضاد

يبدأ البيتين بكلمة «لغة» وينتهي بالضاد، وهناك علاقة بين الاثنين فلغتنا العربية التي يتحدث عنها هي لغة الضاد أي هي اللغة الوحيدة التي بها حرف الضاد، وتبدو العلاقة بين الصدر والعجز في حب الشاعر للغته العربية التي يحاول الدفاع عنها بصور شتى، فهي التي إذا وقعت على آذاننا كانت بمثابة البرد على أكبادنا الملتهبة، من أجل ذلك ستظل هي الرابط بين

الأشقاء العرب جميعاً مهما حاول الاستعمار التفرقة بينهما، إنها لغتنا ومصدر إلهامنا وإلهام أديبائنا وشعرائنا، ولكن ولأسباب نحن مصدرها تقريباً هانت اللغة على أهلها فصرخ من أجلها حافظ إبراهيم وسار من ورائه المخلصون فقد كتب قصيدته المعروفة عن لغتنا العظيمة « اللغة العربية تنعى حظها بين أهلها » عام ١٩٠١. من هنا فإن هناك صدوراً وأعجازاً لأبيات بعينها هي مفتاح لقصائد طويلة، وعتبة من عتباتها، كما الحال في فتح عمورية لأبي تمام.

الصورة في العمل L' image dans l'oeuvre. The picture within work

تأتي الصورة في العمل لإثبات ما تمّت كتابته، فإذا كان العمل كتاباً علمياً يحتاج إلى صور توضيحية فهذه الصور عتبات نصية للعمل، لانفهم العمل إلا بها، وأيضاً إذا كان العمل إبداعاً شعرياً أو نثرياً أو مسرحياً، أو نقدياً، أو سيرة ذاتية أو أي فن من الفنون الأخرى، فهي تعبيرٌ تعبيراً بصرياً يُترجم ما هو مكتوبٌ، ونأخذ بعضاً من الأمثلة على ذلك؛ كما الحال في الموسوعات الكبرى مثل موسوعة «وصف مصر» التي خطّها علماء الحملة الفرنسية على مصر وترجمت إلى اللغة العربية مؤخراً، فيها صورٌ توضيحية لما تمّت كتابته في المتن، حيث تناولوا كلّ الأشكال الموجودة في مصر، ولم يتركوا شيئاً إلا عبّروا عنه بالرّسم والكتابة. على سبيل المثال نرى أشكالاً مختلفة لقطع من الذهب في نهاية الجزء السادس من الموسوعة خاصة في اللوحة الأولى من الكتاب^(١)، وفي أثناء الكتاب يسرد لنا علماء الحملة طريقة تنقية الذهب التي صوروها في نهاية الكتاب «ويبقى الذهب، بعد أن يتمّ انفصاله عن الفضة، التي تكون قد ذابت كليةً بفعل حمض النيتريك، مترسباً في قاع المطربة على شكل ذرات لون أرجواني قاتم...»^(٢). ويظل الكاتب يوضّح أكثر طريقة ذلك الانفصال وتلك التنقية؛ لذلك أصبحت هذه الصور دليلاً على العمل

(١) علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر، ترجمة زهير الشايب، الجزء السادس، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ٢٠٠٢ ص ٢٦٧.

(٢) موسوعة وصف مصر، المرجع السابق ص ٢٤٣.

وعتبةً ندخلُ العملَ من خلالها. ونجد كذلك كتاب «فجر الضمير» لجيمس هنري برستد به صورٌ عديدة في نهاية الكتاب تبرهن على ما ذكره في المتن عن الحضارة المصرية القديمة، وتعتبر تلك الصور المأخوذة عن موميאות فرعونية، عتبات نصيةً أيضاً. فنجد صورة «لتوت عنخ آمون»^(١). أتت تدعيماً لما سطره جيمس هنري برستد في المتن من الحديث عن الإله آمون، وجاء تحت الصورة «صورة ٢ تمثل لتوت عنخ آمون في صورة «أوزير» تحرسه «ألبا» «روحه» من اليسار و«الكا» قرينته» من اليمين. هذا التمثال البديع المصنوع من الخشب لا يتجاوز طوله ١٢ بوصة، وهو مثال لجمال الصنع، الذي امتازت به محتويات قبر توت عنخ آمون، حتى أصغرها حجماً، وتدلّ النقوش المحفورة على قاعدته على أنه هدية جنازية قدمت للملك من مدير الجبانة الملكية»^(٢). وكانت الصورة هنا أيضاً تدليلاً على ما ذكره الكاتب من أحاديث عديدة عن الإله آمون، يقول الكاتب طبقاً للبرديات القديمة التي تتحدث عن الإله، وما كان يقوم به: «لقد وجدتُ أن ربَّ الآلهة أتى كريح الشمال وأمامه الهواء العطر حتى ينجيَّ الرِّسام «نخت آمون» ابن رَسَام «آمون».. ويقول بالرَّغم من أنَّ العبدَ اعتاد ارتكاب الخطيئة فإنَّ الربَّ من شأنه الرحمة؛ لأنَّ الربَّ رب «طيبة» لا يصرف كل اليوم غاضباً، فإذا غضب لحظة، فإنَّ ذلك الغضب لا يدوم طويلاً.. بل يلتفت إلينا في شفقة، إن «آمون» يلتفت إلينا بنفسه»^(٣).

وفي كتاب «سحر البدايات» نجد صوراً عديدة تؤكد ما تم تدوينه في الكتاب؛ حيث تناول الكاتب في هذا العمل معظم البدايات الخاصة بهذا الكون الذي نحيا فيه. فعن بدايات تكوين الأرض نجد صوراً لعصور مختلفة عبر التدرج في التكوين بما فيها تكوين الأرض في العصور الجليدية الأوروبية، ويأتي بصورة توضيحية للأرض في العصر الجليدي، كُتِب أسفلها: «صورة

(١) جيمس هنري برستد، فجر الضمير، ترجمة د. سليم حسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥، ص ٤٨٨.

(٢) المرجع السابق، ص ٤٨٨.

(٣) المرجع السابق ص ٣٧٥.

الأرض في العصر الجليدي الأخير قبل حوالي ١٨٠٠٠ سنة من الآن.^(١) وكان ذلك توضيحاً وعتبةً لما سطره في المتن حيث يقول: «أُطلق على العصور الجليدية أسماء مناطق الثلجات في جبال الألب في أوروبا بعد أن وجدت فيها روااسب الثلوج في تلك العصور، وكانت بين كلِّ عصرٍ وآخر فترةً دفيئةً، وفي الشرق والمناطق الاستوائية ظهرت العصور المطيرة مقابل العصور الجليدية في أوروبا ويذكر أن لكلِّ منطقة أسماء خاصةً بتلك العصور»^(٢). وفي كتب النقد التي تتناول النظريات الحديثة أو القديمة نجد رسومات توضيحية لما يسطره الكاتب في عمله، وما مربع غرياس علينا ببعيد الذي تناولته الأقلام هنا وهناك^(٣)، ونجد أيضاً في كتاب «علم الأسلوب والنظرية البنائية» رسوماتٍ متعددة لتبيان ما تمت كتابته في المتن، ففي الصفحة رقم ٢٤٠ نجد رسمةً بها أسهمٌ متداخلة ومتخارجة، تؤكِّدُ عمَّا خطَّه الكاتبُ فيما سبق، وتحتها كُتب: «الاختبار التبادلي لبواعث خارجة عن اللغة»؛ حيث يحصي الكاتب أشكالاً مختلفة للاختيار والتي تؤثر على الأسلوب في الكتابة ولخصَّها في أربعة أشكال يقول الكاتب قبل الرِّسمة التوضيحية: «إذا أحصينا الآن أشكال الاختيار وجدناها أربعة، تمثل أنماطاً أو مستويات مختلفة هي: التبادلية والنحوية والأسلوبية والمحايدة، وتكون بالتأكيد سلسلة متراكبة بشكل أو بآخر، ويوزع بعض الباحثين هذه المظاهر المتتالية للاختبار على النموذج المرسوم في المخطط»^(٤). وكذلك الأمر حين تناول الكاتب المظاهر

(١) د. خزعل الماجدي، سحر البدايات، دار غراب للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠١٦ ص ٥٨.

(٢) المرجع السابق ص ٥٨.

(٣) مربع غرياس مصطلح « للتعبير عن التمثيل المثلثية الدلالة الأولى. تحدد هذه البنية بأنها علاقة بين لفظين على الأقل، ومعنى ذلك أنَّها تقوم فقط على التضاد الذي يميِّز المحور الاستبدالي في اللغة. ومع أنَّ التقاليد اللغوية فرضت مفهوم الثنائية، فإن ياكوبسون اعترف بوجود نوعين من العلاقات الثنائية: التضاد والتناقض، وقد استند غرياس إلى هذين النوعين معاً ليرسم بنية مربعة الأطراف سمَّها المربع السيميائي» عن معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع مذكور ص ١٤٧.

(٤) د. صلاح فضل، علم الأسلوب والنظرية البنائية، الطبعة الأولى دار الكتاب المصري، القاهرة ٢٠١٥ ص ٢٤٠.

الجمالية والدلالية في الشعر، جاء برسمة توضح المُرسَل، ومنه كانت الرّسالة من خلال القناة الاتصالية ثم المُتلقي، وهناك هيكل توزيعي مشترك بين المُرسَل والمُتلقي. وتحت الرّسمة ذَكَرَ الكاتبُ أنه «يلاحظ أنّ كلمة اللغة هنا تطلق بأوسع معانيها على مجموعة من الرموز المنتظمة طبقاً لقواعد محددة، وعلى هذا فإنّ الرّسالة الشّعريّة تنحلّ إلى عدد من اللغات حسب المستوى الذي يتخذه الملاحظ والموقف الذي يهتم به طبقاً للشكل السّابق»^(١). وفي الشعر العربي نجد دواوين عديدة فيها صورٌ توضيحيةٌ ورسوماتٌ مختلفةٌ معبرةٌ عن المعنى الذي يقصده الشّاعر في قصيدته، فضلاً عن الرّسومات التي تعبّرُ عن أهم الأحداث في الأعمال الرّوائية فقد تُبنى الرّوايةُ على حدثٍ بعينه، فيأتي الرّسام ويرسم تلك الرّسمة المعبرة ويجعلها بداخل العمل حتى يؤكد على الفكرة التي يرمي إليها الكاتب؛ لذلك فإنّ الصّورة بداخل العمل قد تنير الطريق أمام المُتلقي، وتصبح عتبة نصية.

(١) المرجع السابق ص ٥٩٧.

(ط)

الطباعة printing impression.

الطباعة هي طريقة صنع الكتاب، وطريقة الطبع بالأحرف المنضدة وما يتعلق بها من أعمال تخص التركيب وكذلك التصحيح، والطباعة علم الكتاب، بل نقول: إنها الكتاب نفسه، وما يلحق به. وبناء الكتاب يدخل ضمن البليوجرافيا التحليلية. والطباعة عتبة من عتبات النصوص، فلولاها ما قرأ أحد ولا اطلع على الآداب والعلوم، ولا اتسع نطاق القراءة، وتذكر المخطوطات التي ظلت لأمد طويل مخطوطة ونسخها معدودة لا يقرؤها إلا من طاف البلاد شرقاً وغرباً ليطلع على مخطوطة هنا أو هناك، ولكن الطباعة أتاحت الفرصة للجميع كي يقرؤوا، وأصبحت هناك علاقة بين الطباعة والقارئ أي أنها إحدى الطرق المؤدية إلى المعرفة، وبالتالي هي عتبة للنص نفسه. وتاريخياً نجد أن الطباعة «عرفها الإنسان منذ القرن الخامس عشر الميلادي وذلك عندما اخترع الألماني «يوحنا جوتنبرج» طريقة للطباعة بالأحرف المعدنية المتحركة، وقد عرفت المؤلفات العربية طريقها إلى الطباعة في أوروبا وليس الشرق، حيث اهتم الأوروبيون بطباعة الكتب العربية منذ القرن السادس عشر الميلادي، وذلك في سياق اشتغالهم بعلوم الشرق وثقافته وديانته، وهي ما يطلق عليه اصطلاحاً حركة الاستشراق»^(١). أمّا الطباعة في الشرق العربي، فإنها قد جاءت متأخرة عن الغرب، وربما كانت الحملة

(١) د. شعبان عبدالعزيز خليفة، البليوجرافيا التحليلية، دراسة في أوائل المطبوعات، دار الثقافة العلمية، الإسكندرية مصر، ٢٠٠٠ ص ٣٥.

الفرنسية على مصر عام ١٧٩٨م وما سبقها في بلاد الشام سبباً من أسباب معرفة الطباعة والاستفادة منها»، ولم تدخل الطباعة إلى بلاد الشرق إلا في أوائل القرن الثامن عشر، حيث أنشئت أول مطبوعات عربية في مدينة حلب ١٧٠٦ وكان أوائل الكتب المطبوعة في حلب كتاب «الزبور الشريف» الذي طبع في ٢٧٦ صفحة وكتاب «الإنجيل الشريف الطاهر والمصباح المنير الزاهر في ٥٩٠ صفحة»^(١).

وتأكيداً على الدور العظيم للطباعة، وإذا كان المراد طباعته مخطوطة من المخطوطات القديمة التي لها أهمية كبرى، فإن الطابع يحاول اختيار النسخة التي بها إضافات، أو التي تم تحقيقها من المحقق بعد أن يقوم بعملية المقارنة بين النسخ المختلفة، وهنا يأتي دور المحققين للمخطوطات، فالمحقق دوره عظيم وصاحب علم يعرف بعلم «تحقيق التراث» فدوره من الأهمية بمكان، وهو الدور الذي يسبق الطباعة مباشرة، بعد أن يؤكد أهمية النسخة المحققة، فالطباعة من هنا طريق إلى القراءة، بعد أن انتهت عملية المقارنات بين النسخ المختلفة من قبل المحقق، ويأتي دور القائمين على الطباعة نفسها، ويستدعي الكتاب حين قراءته أولئك الجنود المجهولين الذين قاموا بعملية الطباعة، من تنضيد وتجميع وتصحيح أي منذ اللحظة الأولى لاستلام الكتاب مخطوطاً وصولاً إلى الشكل الذي بين أيدينا الآن، وهو جهد عظيم ولولاهم ما رأينا الكتاب ولا قرأناه، لذلك حُق أن تكون عملية الطباعة من العتبات النصية يقول ماكرو Mckerrow في كتابه «مقدمة في البليوجرافيا لطلبة الآداب»: إن العمليات العديدة التي يمر بها الكتاب هي عمليات بسيطة ولا تسبب أية متاعب في فهمها. وكل ما هو مطلوب هو أن نستدعي هذه العمليات في عقلنا كلما استعرضنا الكتاب ومن هنا نرى الكتاب ليس فقط من حيث الفكر الموجود فيه، ولكن كذلك من زاوية هؤلاء الذين جمعوه (نضدوه) وصححوه، وطبعوه وطووا ملازمه وجلدوه، وباختصار نراه

(١) المرجع السابق ص ٣٦.

ليس فقط كوحدة، ولكن أيضاً كأجزاءٍ جُمِعَتْ معاً وكلُّ جزءٍ هو حلقةٌ في سلسلة متكاملة. ويستمر ماكرو في استعراض هذه الأجزاء منذ اللحظة التي يضعُ فيها الطابعُ المخطوطَ في يده ويبدأ في تنفيذ حروف الطباعة»^(١). وهناك إشارةٌ عظيمةٌ تأكيداً على دور الطباعة في قراءة العمل وهي أن النصَّ الجيّد قد يُطبع طباعةً رديئةً فيعزف القارئ عن قراءته والعكس قد يكون النصُّ رديئاً ويُطبع طباعةً فاخرة فيضطر القارئ إلى تناوله ليقراه، أي أن الطباعة عليها عامل رئيس في قراءة العمل، فإذا كان العمل جيداً والطباعة في مستواه جاءت النتيجة مُرضيةً للقارئ والمتلقي، كما لا يمكن ونحن في هذا المقام أن ننسى مهمة المنضد في عملية الطباعة، وفي ذلك يمكن الرجوع إلى كتاب «البليوجرافيا أو علم الكتاب»^(٢) لمعرفة كيف أن المنضد يتحمل مسؤولية عظيمة تجاه العمل، وتصبح الطباعة برمتها عتبةً من عتبات النصوص.

[انظر البليوجرافيا]

الطباعات المختلفة للعمل نفسه Various edition. Édition diverse

في الطباعات المختلفة للعمل نفسه، أي المتن، توجد عبارات ومصطلحات، يجب النظر إليها، منها الطبعة الأصلية، والطبعة المحققة خاصة للمخطوطات، والطبعة المهدبة، والطبعة المزيّدة، والطبعة النهائية، والطبعة المعتمدة، والطبعة الموسعة، أو كما قلت المزيّدة. وهنا يجب أن نعود إلى ما دونه الدكتور كامل المهندس ومجدي وهبة في معجمهما الخاص باللغة والأدب، لأنّه من الأهمية بمكان، فقد أحصى تلك الطباعات ومن باب الأمانة العلمية أن أشير إليه، بل وأضمن معجمي ما يفيد الباحثين عن عتبات النصوص، فضلاً عن الإضافات.

(١) المرجع نفسه ص ٢٥٢.

(٢) يمكن الرجوع إلى هذا المؤلف الضخم، والذي اهتم بمهمة الطباعة ودور المنضد، والكتاب مرجع مذكور للدكتور شعبان عبدالعزيز خليفة، البليوجرافيا التحليلية، دراسة في أوائل المطبوعات، دار الثقافة العلمية، الاسكندرية مصر، ص ٢٥٣ وما بعدها.

الطبعة الأصلية هي الطبعة الأولى للعمل، والتي فيها خلاصة فكر المؤلف نحو عمله، ودائماً ما تكون الطبعة الأولى اختباراً للمؤلف والمتلقي»^(١) ويطلق مصطلح الطبعة الأصلية على الطبعة الأولى للكتاب وهي بأكملها عتبة على عمله، وهو ما يرتبط أيضاً بعتبة اسم المؤلف، ولكن هنا يشترك المتلقي مع المؤلف في تلك العتبة، فالمؤلف متوجس خيفة هل يقبل الجمهور عمله أم لا؟ وهل هناك نقد للعمل أم لا؟ ويظل في تساؤلات عديدة في انتظار رد الفعل للعمل، وكذلك المتلقي هل هذا العمل يستحق القراءة؟ وهل فيه إضافة جديدة أم لا؟ وينطبق هذا على جميع المؤلفات الأدبية والعلمية وفي التخصصات كافة، لأن العلم يحتاج من يقوّمه ويتلقّاه. ويشعر وقتها الكاتب بأن عمله مقبول، إذا أقبل عليه الناس، وإذا كتب عنه النقاد، سواء بالسلب أم بالإيجاب فهو مقبول من حيث المبدأ. أو أن يكتب عنه العلماء في حالة الأبحاث العلمية التي تفيد البشرية، وربّ بحثٍ علمي واحد أفاد العالم كله، ومن هنا يأتي دور الجامعات في نشر الأبحاث العلمية المختلفة وتشجيع الباحثين، ولكن للأسف المجالات العلمية المتخصصة لا يمكن النشر فيها إلا بعد دفع مبلغ من المال نظير نشر البحث من أجل الترقية، وهذا الأمر يجعل الباحثين يتقاعسون عن النشر فالحياة المادية صعبة للغاية خاصة في الدول النامية، ولا بد للدولة أن تتدخل لكي يكون النشر مجانياً دون مقابل.

الطبعة المحققة critical edition. Édition critique

هي الطبعة التي تتم مناظرتها بالمخطوطات الأخرى، ويظهر فيها خلاصة النسخ الأخرى من المخطوطات، بمعنى أنّها الطبعة المحققة بعد المناظرات المختلفة ووضع الحواشي والهوامش فيها، فهي «طبعة لنص أدبي أو تاريخي بعد مقابلة نسخته المختلفة بعضها ببعض، وإضافة التعليقات والحواشي والنقد وشرح الغامض من ألفاظه وعباراته، وذلك كطبعة «النجوم الزاهرة» لابن

(١) المرجع السابق ص ٢٣٣..

تَغري بردي (٨٧٤) التي قامت بنشرها دار الكتب في القاهرة^(١). وتصبح هذه الطبعة عتبة من عتبات النصّ المهمة، والتي يعتمد عليها الباحث في عمله، لأنها أصبحت محققة أي تم مناظرتها بنسخ أخرى، وتجعل الباحث يطمئن لها. وهذا التحقيق يصبح عتبة من عتبات ذلك النصّ الذي سيقدم عليه الباحث، في دراسته التي انتواها.

[انظر التحبير]

الطبعة المزيّدة، Enlarged edition. Edition agrandie

هي طبعة تالية لطبعة سابقة لها، فيها يقوم الكاتب بزيادة ما نقص في الأولى، ويضع بعض الإضافات التي من شأنها الإفادة والحرص على أن تخرج بما يليق، لأنّ الطّبعة المزيّدة هي في حد ذاتها مزيّدة أي بها إضافة، والإضافة هنا لا بُدَّ أن تكون للفائدة كما ذكرت. وقد تناول الدكتور زكي المهندس في معجمه الحديث عن تلك الطبعة قائلاً: «إنها طبعة جديدة لمؤلف مطبوع بها إضافات لم تكن موجودة في الطبعة الأولى. مثال ذلك الطبعات التالية لطبعة ١٩٦٩ من قاموس «المورد» لمنير البعلبكي والطبعة الثانية من معجم «الأعلام» لخير الدين الزركلي»^(٢).

الطبعة المهذّبة Bowdlerized edition. Édition bowdlerisée

الطبعة المهذّبة بالضبط مثل تهذيب الأشجار وتهذيب الأطفال، بمعنى أنّ هناك أشياء زائدة أو غير لائقة في العمل خلقياً يجب حذفها، وهو ما يلاحظ في الكتب القديمة. كما هو الحال في طباعة ديوان الفرزدق؛ حيث قامت دار ابن الأرقم ببيروت بطابعته بعد تهذيبه للمؤلف الدكتور عمر فاروق الطّباع عام ١٩٩٧. ولم ننس مقدمة الكاتب الكبير عباس محمود العقاد حين قدم لـ

(١) المرجع السابق ص ٢٣٣.

(٢) المرجع السابق ص ٢٣.

«مقدمة الصحاح» للكاتب أحمد عبد الغفار عطار، وقال في نهايتها: «ذلك جهد مشكورٌ مأثور للأستاذ الباحث أحمد عبد الغفار عطار يجزيه عليه الشاء الجميل كل مستفيد بالصحاح في هذه الطبعة المَهْدَبَةُ المُيسَّرَةُ للمراجعة والاطلاع» عباس محمود العقاد في ٦ فبراير ١٩٥٦^(١). وقد أورد لنا الدكتور زكي المهندس مثلاً على ذلك في قوله: «الجزآن الرابع والخامس من كتاب «الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني، اللذان أعادت دار الكتب بمصر طبعهما بعد حذف ما لا يليق فيهما»^(٢). وقد أرجع معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ذلك المصطلح «التهديب» إلى «توماس بودلر Thomas Bowdler الذي أعدَّ طبعة مُهْدَبَةً لأعمال شكسبير سَمَّاها «شكسبير للأسر» family Shakespeare (١٨١٨) حذف منها- على حد قوله» كل الذي لا يليق أن يقرأه رجلٌ مهذبٌ بصوتٍ عالٍ في حضرة السَّيِّداتِ»^(٣).

الطبعة النهائية. Définitive edition. Édition définitive

غالباً تأتي الطبعة النهائية في الأعمال الكاملة بعد أن يتوفى المؤلف، أو أن تطبع أعماله في طبعتها النهائية في حياته، كما كان الحال عند جمال الغيطاني في «الأعمال الكاملة لجمال الغيطاني» طباعة الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة عام ٢٠١٦، وكذلك الأمر طباعة الأعمال الكاملة لصبري موسى أيضاً في الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ٢٠١٤. وفتحى غانم عام ٢٠١٣. ويوسف القعيد عام ٢٠٠٣. وحسن فتح الباب ١٩٩٨، صلاح عبد الصبور ١٩٩٨ أيضاً، وهي تعتبر الطبعة النهائية لتضمنها الأعمال الكاملة، وهي الطبعة المعتمدة نهائياً من قبل المؤلف أو الطبعة النهائية للمؤلفات الكاملة الخاصة بكتاب ما، مزودة بالمقدمات والشرح المستندة إلى مصادر موثوق بها. ويمكن

(١) أحمد عبد الغفار عطار، مقدمة الصحاح، الطبعة الأولى كانت ١٩٥٦ بالقاهرة، والثانية ١٩٧٩

بيروت لبنان والثالثة ١٩٨٤ بيروت لبنان.

(٢) زكي المهدي ومجدي وهبة، مرجع سابق ص ٢٣٤.

(٣) المرجع السابق ص ٢٣٤.

اعتبار النصّ في هذه الطبعة موثقاً به في كل ما يدور حوله من بحوث، وما يقتطف من اقتباسات. وذلك كطبعة أعمال أبي العلاء المعري (٤٤٩ هجرية) التي قامت بنشرها لجنة أبي العلاء تحت إشراف المرحوم الدكتور طه حسين^(١). والسؤال كيف تكون الطبعة النهائية من عتبات النصوص؟ إنَّ الباحثَ المدقّقَ الذي يبحثُ عن نصٍّ بعينه لكاتبٍ بعينه، فإنَّه يبحثُ عن الطَّبعةِ النَّهائيَّةِ للعمل، بمعنى قد تكونُ هناكُ أعمالٌ مطبوعةٌ للمؤلِّفِ من قبل وعلم أنها طُبعتْ طبعةً نهائيةً، فيتبادر إلى ذهنه مباشرةً أنَّ الطَّبعةَ النَّهائيَّةَ أكيد فيها آخر الإضافاتِ إنَّ كان هناكُ إضافةٌ، وحتى لو لم يكن هناكُ إضافةٌ، فإنَّه يطمئنُّ إلى أنَّ الطَّبعةَ النَّهائيَّةَ بين يديه، ومن ثم يدخل في دراسة الكاتب من خلال الطبعة النهائية، ومن هنا تعتبر عتبةً يتخطاها الباحثُ أو النَّاقدُ أو الكاتبُ لدراسة العمل الذي بين يديه في طباعته النهائية.

طُقُوسُ الْكِتَابَةِ L'ambiance de l'écriture. Rituals of composition

لكلِّ مبدع طُقُوسُهُ الخاصَّةُ في الإبداع، أيّاً كان ذلك الإبداعُ من رسمٍ ونحتٍ وزخرفةٍ فضلاً عن طُقُوسِ الكتابةِ. والطُقُوسُ الكتابية هي الطريقةُ التي يتَّبعها الكاتبُ في حياته حينَ يقومُ بعمليةِ الكتابةِ، ويزدادُ شَغَفُ الكُتَّابِ المُبتدئين بِمَعْرِفَةِ طُقُوسِ الْكِتَابَةِ عن الكُتَّابِ الْكِبَارِ، وما هي الطَّرِيقَةُ الْمُثَلَّى لِلْكِتَابَةِ لديهم؟ وما الأوقاتُ المحببُ الْكِتَابَةِ فيها عندهم؟ بل وما الأماكنُ المحببةُ إليهم التي يجدون المتعةَ في الكتابةِ فيها مثل المقاهي المشهورة وغيرها؟ أو أماكن الاستجمام على النيل أو في أي مكان آخر. والسؤال كيف تكونُ تلك الطُقُوسُ عَتَبَاتِ نَصِّيَّةٍ؟ فحين يأتي كاتبٌ مُبتدئٌ أو حتى قارئٌ عادي أو شخصٌ محبٌّ للكاتبِ نفسه يسمع عن كاتبٍ مشهورٍ أو أديبٍ مرموقٍ نال جوائزَ مختلفةً عن أعماله الأدبية، فيحاول معرفة الطريقة التي كان يكتب بها وأي الأماكن يحبُّ أن يكتبَ فيها، فهل يفضل بيته ومكتبه؟

(١) زكي المهندس ومجدي وهبة، معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ١٩٨٤ ص ٢٣٤.

أم هناك أماكن يحبُّ الجلوس فيها، والذهاب إليها كما كان يفعل نجيب محفوظ وأصدقاؤه من الحرافيش والجلوس في مقهى الفيشاوي القديم أم الحديث، وكل تلك الأمور تجعل هؤلاء جميعاً يبحثون في كتاباتهم وسيرهم الحياتية عما كانوا يفعلون، وتصبح سيرهم الذاتية ومؤلفاتهم طريقاً لمعرفة تلك الطقوس الحياتية لديهم، والخاصة بالكتابة، فيقرؤون أعمالهم بحثاً عن ذلك، بل ويسعون إلى معرفة أدقِّ التفاصيل عن تلك الكتابات نحو عدد ساعات الكتابة لديهم، والأوقات التي يكتبون فيها ليلاً أم نهاراً، وهي لم تكن عتبات نصية فحسب، بل هي عتبات حياتية أيضاً عن حياة الأديب أو الكاتب المعروف. ومن هنا نعرف أنَّ الطُّقُوسَ الكتابيةَ هي الطريقة التي يتعايش معها المبدعُ ويجدُ فيها المتعة حين يُمسِكُ بالقلم أو بريشته أو بالأداة التي يبدع بها في النحت وما شابه ذلك.

قديماً كانت هناك طقوسٌ للكتابة في قول الشعر والنثر، وكانت تعتبر بمثابة العتبة التي يبدأ منها الكاتب الكتابة، وتظل ملازمةً للكاتب أو الشاعر طوال حياته وهو ما سنعرفه. فعن طقوس أبي نواس في قول الشعر، فقد قيل له: «كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر؟ قال أشربُ حتى إذا كنتُ أطيّبُ ما أكونُ نفساً بين الصّاحي والسّكران صنعتُ وقد داخلني النّشاط وهزنتي الأريحية»^(١) وقد قال عبد الملك لأرطأة بن سمية: «هل تقول اليوم شعراً؟ قال كيف أقول وأنا لم أشرب ولا أطرب ولا أغضبُ. وإنما يكون الشعر بواحدةٍ من هذه» وللشعر أوقاتٌ. يبعد فيها قريئه. ويستصعب فيها ريقه، وكذلك الكلام المنشور في الرّسائل والمقامات والجوابات. ولا تعرف لذلك علة إلا من عارض يعرض على الغريزة من سوء غداء أو من خاطر غم. وكان الفرزدق يقول أنا أشعرُ تميم عند تميم، وربّما أتت عليّ ساعةٌ ونزع ضرسٍ أهونُ من قولٍ بيتٍ. وللشعر أوقاتٌ يسر فيه آتيه، ويسمح فيها أبيه منها أول الليل قبل تغشى الكرى. ومنها صدر النهار قبل الغداء ومنها شربُ الداء. منها الخلوة في المجلس وفي المسير وبهذه العلل تختلف

(١) المرجع نفسه ص ١٢٥.

أشعار الشعراء»^(١). وهذا الأمر يعتبر من طقوس الكتابة وليس أدل على ذلك من قول كثير عزة عن كيفية صناعته للشعر «كيف تصنع إذا عسر عليك الشعر؟ قال: أطوف في الرباع المحيلة والرياض المعشبة فيسهل عليّ أرصنه، ويسرع إليّ أحسنه، وحين سُئل ذو الرمة، كيف تعمل إذا انقفل دونك الشعر؟ فقال: كيف ينقفل دوني وعندني مفتاحه؟ قيل له وعنه سألتك فما هو؟ قال: الخلوة بذكر الأحباب»^(٢). أي أن ذا الرمة يقرض الشعر حين يتذكر الصّحب والأحباب، وهو نوع من السلوك في قول الشعر، وعادة من عاداته، وأكد ذلك ديك الجن حين قال «ما أصفى شاعر مغترب قط» «وقالوا: كان جرير إذا أراد أن يؤبد قصيدة صنعها ليلاً: يشعل سراجاً ويعتزل، وربما على السطح وحده، فاضطجع وغطى رأسه رغبة في الخلوة بنفسه، يحكي أنّه صنع ذلك في قصيدته التي أخزى بها بني نمير، وروى أن الفرزدق كان إذا صعبت عليه صنعة الشعر ركب ناقته، وطاف خالياً منفرداً وحده في شعاب الجبال وبطون الأودية والأماكن الخربة الخالية، فيعطيه الكلام قياده، حكى ذلك عن نفسه في قصيدته الفائية»^(٣). ويضيف لنا ابن رشيق في العمدة رؤيته حول طقوس الكتابة، وكيف أن وقت السحر وقت فيه إلهام، ومن أراد أن يحفظ فعلية بالليل «مما يجمع الفكرة من طريق الفلسفة استلقاء الرجل على ظهره، وعلى كل حال فليس يفتح مقفل بحار الخواطر مثل مذاكرة العمل بالأسحار عند الهبوب من النوم؛ لكون النفس مجتمعة لم يتفرق حسها في أسباب اللهو أو المعيشة أو غير ذلك مما يعيها، وإذ هي مستريحة جديدة كأنها أنشئت نشأة أخرى؛ ولأن السحر أطفئ وأرق نسيماً هواءً، وأعدل ميزاناً بين الليل والنهار، وإنما لم يكن العشي كالسحر وهو عديله في التوسط بين طرفي الليل والنهار لدخول الظلمة فيه على الضياء بضد دخول الضياء في السحر، إلى

(١) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، صححه مصطفى أفندي السقا، مطبعة المعاهد، المكتبة التجارية، بالقاهرة ١٩٣٢ ص ١٨، ١٩.

(٢) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، تحقيق محمد محيي الدين، دار الجيل، الطبعة الخامسة، لبنان ١٩٨١ ص ١٢٤.

(٣) المرجع السابق ص ١٢٥.

الظلمة، ولأنَّ النَّفْسَ فيه كالةٌ مريضةٌ من تعب النَّهار وتصرفها فيه، ومحتاجة إلى قوتها من النَّوم، متشوقة نحوه؛ فالسَّحر أحسنُّ لمن أراد أن يصنع، وأمَّا لمن أراد الحفظ والدراسة وما أشبه ذلك فالليل، قال الله تعالى وهو أصدق القائلين: ﴿إِنَّ نَاشِئَةَ اللَّيْلِ هِيَ أَشَدُّ وَطْأً وَأَقْوَمُ قِيلًا﴾^(١). (سورة المزمل: الآية ٦) وقد قال بشر بن المعتمر ناصحاً الأدباء ببعض النصائح الغالية التي من شأنها أن تأخذ بأيديهم إلى الرُّقي في القول إذا جعلوها من طقوسهم الدَّائمة «ومما لا يسع تركه في هذا الموضع صحيفة كتبها بشر بن المعتمر، ذكر فيها البلاغة، ودلَّ على مظان الكلام والفصاحة، يقول فيها: خذ من نفسك ساعة فراغك، وفراغ بالك، وإجابتها إياك، فإنَّ قلبك تلك السَّاعة أكرم جوهرًا، وأشرف حساً، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الخطأ، وأجلب لكلِّ عينٍ وغرة من لفظ شريف ومعنى بديع، واعلم أنَّ ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالكد وبالتكلف والمعاندة، ومهما أخطأك لم يخطئك أن يكون مقبولا قصداً، أو خفيفاً على اللسان سهلاً كما خرج من ينبوعه، ونجم من معدنه. وإياك والتوعر، فإنَّ التَّوعر يسلمك إلى التَّعقيد، والتَّعقيد هو الذي يستهلك معانيك، ويشين ألفاظك، ومن أراد معنى كريماً فليتمسَّ له لفظاً كريماً؛ فإنَّ حقَّ المعنى الشَّريف اللفظ الشَّريف»^(٢).

وحديثاً إذا كان المَقهى عند الأدباء الكبار متنفساً للجلوس فيه والحديث مع الأصدقاء والكتابة أيضاً وطقساً مميزاً، فإنَّ المَقهى عند جمال الغيطاني وغيره كان مكانَ عبورٍ واجتيازٍ مراحلٍ، سواء عبر قطاره أو عبر خلساته أو رشحاته من خلال إبراز فكرة أو إدراج رؤية معينة «فالمَقهى الذي يقع على محطة القطار يمثل بقعة انتظار للمسافرين، ويكون معبراً من القرية إلى المدينة والقرى المجاورة، ويعد موقفاً متقدماً يتصدر القرية فيعطي صورة واقعية لها». ^(٣) يقول الغيطاني «ورغم جلوسنا في مقهى قديم إلى جوار نافذة يبدو

(١) ابن رشيق القيرواني مرجع سابق ص ١٢٥.

(٢) المرجع السابق ص ١٢٨.

(٣) مصطفى الضبع «استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة في عام ١٩٩٨، ص ١٩٦.

من خلالها طريق مرصوف بالحجر، إلا أنني لا أستدعيه إلا جالساً في قطار ما أجهل وجهته»^(١). يربط بين المقهى هناك والمقهى عند نجيب محفوظ، أي أنه يحفظ لأستاذه الطقوس التي كان يفعلها، فلم يفتأ الغيطاني يذكرنا بالماضي الذي عاشه مع أستاذه نجيب محفوظ بحكم أن الأخير قد سافر في المكان وسار من بعده تلميذه؛ حيث ذكر مقهى الفيشاوي القديم متحسراً عليه، كما تحسّر عليه صاحبه، حيث كان هدمه سبباً في موته. المكان، نعم هو روح صاحبه «عندما تقرر إزالة مقهى الفيشاوي عام تسعة وستين وتسعمائة وألف، لم يتحمل صاحبه الحاج فهمي رؤية أول معول يبدأ هدم الجدران التي استند إليها، وأنها، الفراغات المظلمة بما تحملها من عبق نعناعي وعبير شاي وقهوة وجنزيل وسحلب وأشربة مختلف ألوانها»^(٢) وقد أرخ لهذا المكان بتحديد جغرافيته بحكم أنه قريب من ميدان الحسين عليه السلام في القاهرة يقول «وعلى مقربة من مربوط جواده الأشهب الذي كان لخروجه راكباً يوماً مشهوداً يكاد الناس بدءاً من ميدان الحسين وحتى باب النصر يرقصون على إيقاع خطواته»^(٣). والسؤال الذي يحول بخاطري هنا، ما الذي مثله مقهى الفيشاوي للغيطاني؛ بحكم أنه لا ينساه وظل عالقاً في ذهنه أينما رحل؟ ويمكن أن نقول إن مقهى الفيشاوي هو المكان الذي ربط بينه وبين نجيب محفوظ وبينه وبين الحرافيش أحياناً ومن ثم فهو الحنين للمصدر، وطقس من الطقوس الحياتية الكتابية وكذا في المجالس المحفوظية، فأصبح المقهى مكاناً محبباً وطقساً كتابياً عند الكثيرين، ومن هنا فإن المقهى قد مثل له حالة رائعة من الانسجام النفسي، لأنه يذكره دائماً بأستاذه نجيب محفوظ»^(٤).

يقول لانس إليوت أدامز عن طقوس كتابة السيناريو عنده: «في حياتي، بعض الطقوس التي أقوم بها، كإشعال البخور، وتحضير القهوة، إسبريسو أو شاي، وتدخين التبغ (لا أنصح بذلك)، وعزف الموسيقى. هذا الصباح،

(١) دنا فتدلى ص ١٩٦.

(٢) رشحات الحمراء ص ٢٨، ٢٩.

(٣) رشحات الحمراء ص ٢٩.

(٤) شعرة الفضاء الروائي، مرجع سابق ص ١١٩.

كانت لدي جلسة كتابة موفقة، حيث كنت أستمع لألبوم معين، في المساء استمعت لموسيقى الصباح ذاتها. بعد الإمساك بقلم الحبر خاصتي، وجدت أن الفعل البسيط كفتح غطاء القلم ببطء بإمكانه مساعدتي في الدخول لجو الكتابة؛ لأن أغلب كتاباتي تكون مسودات بخط اليد، فأنا أميل أكثر للكتابة اليدوية لكتابة النصوص الطويلة، أفضل الدفاتر من نوع كامبريدج ميد ذي الصفحات الصفراء وبغلاف متين. أجد صفحاته ملساء جداً، مما يسهل عملية الكتابة. في حياتي اليومية، أحمل عادة دفترًا من نوع مولسكين غلافه من الجلد الناعم، ذي صفحات مقسمة على النمط الشبكي». ويعترف سعود السنوسي أن كل عمل له طقوس كتابية خاصة يقول: «أكتب على ورقة، أو منديل ورقي، أو على كف يدي.. أكتب إلكترونيا على شاشة الكمبيوتر أو الهاتف المحمول. أكتب في غرفة المكتب.. في مقر عملي الوظيفي.. في مقهى أو مطار أو بهو فندق.. أو أكتب، تسجيلًا صوتيًا، في هاتفي المحمول إذا ما كنت أقود سيارتي أو في مكان لا أجد فيه فرصة كتابة ورقية..، أكتب في أي مكان أو وقت دونما الحاجة إلى طقس بعينه طالما مارست طقوسي كاملة قبل الفعل الكتابي.. أكتب في عزلة حقيقية وإن كنت في أماكن عامة تضج بالناس»⁽¹⁾ وكان جورج برناردشو يصف عملية الإبداع بالألم، حيث يذكر أن الدجاجة تصبح حين تبيض والشاعر يبدع متألمًا. وكثيرة هي تلك الأقوال الخاصة بطقوس الكتابة عند المبدعين. ومن ثم تكون الطقوس الكتابية عتبة من عتبات النصوص.

(1) <http://www.takween.com/?cat=7>

(ع)

العُقْدَةُ Noeud. node

العُقْدَةُ في العمل هي قَمَّةُ الإثارة التي يَصِلُ إليها المُتَلَقِّي باحثاً عن الحَلِّ حين تشتدُّ الأزْمة، وتصل به إلى طريقٍ مسدودٍ، وهي عتبةٌ من عتبات النُّصوص، لأنَّها الباعثُ على إكمال النَّصِّ والبحث عن الحل، وكلما ازداد الأمر تعقيداً ازداد معه إعمال الفكر والبحث عن الخلاص من تلك المشكلة، وتأتي قدرة الكاتب على ربط تلك العقدة من خلال أدواته الفكرية وحيله هنا وهناك، وكلما صعب حل تلك العقدة كلما كانت هناك قراءات فاحصة، فالعُقْدَةُ باعثةٌ على التَّعمُّقِ في القراءة، ونأخذ أكثر من مثال على ذلك؛ أولاً: رواية للكاتب التونسي كمال العيَّادي، وهي «نادي العباقرة الأخيار»، وهي رواية بها عقد كثيرةٌ أهمها عقدة تداخل الأجناس الأدبية والخلط بين الرِّسالة والرواية، ولكنَّ هذا الأمر بات منتشرًا في الأدب. وهذه الرِّواية في الأصل رسالةٌ مطولةٌ من تلميذٍ إلى أستاذه يظلُّ من بداية الرواية إلى نهايتها في توتر كتابي رغبةً منه في إظهار ذاته أمام معلمه الذي أصبح دكتوراً، وقد كان يعلمه اللغة العربيَّة وقواعد اللغة العربيَّة وتأتي أحاديثه في هذا العمل بنوع من السُّخرية، وتأتي عقدة العمل عبر مراحلها كافة، أي أنَّ العقدة هنا أو المشكلة هنا عبَّرَ عنها عبر مراحل العمل كافة، وهو ما استتبعه في الرواية بدايةً من وجوده في القيروان والمعهد في تونس، وكانت العقدة الأولى في التعليم، خاصة تعليم اللغة العربيَّة، وكيف أنَّه لم ينجح أحدٌ في بعض المدارس بسبب اللغة العربيَّة، وحاول الحديث عن تعلمه لكيفية رسم الهمزة

بنوع من التهكم، فكيف تُرسمُ الهمزة على الواو أو على السّطر أو في آخر الكلام، وكأنَّ الأمر كان مبيتاً بين الكاتب وأستاذه، الذي يرسل إليه تلك الرّسالة الطويلة ليعاتبه عليها ويؤكد له من جهةٍ حبه الشديد له، ومن جهةٍ أخرى أنّه كان قاسياً في تعليمهم. باختصار الرّوايةُ هي رسالةٌ من أشرف الحبّاشي إلى أستاذه منصف الوهايبي، وهذا ما أعلن عنه الكاتب منذ البدء كما ذكرت، بل وقد توعدّه أنه سيرى رسالة لم يسبق لأرضي أن كتب مثلها: «إليه منصف الوهايبي، ومن غيره؟ خذها مني حامية تشوي أيها المتعالي المغوار [...] لأكتبن لك رسالة لم يسبق لأرضي أن فضّ مثلها، ولأجعلنّها في طولٍ حياتك وحجم كتاب»^(١). ظل يكتبُ في رسالته ثلاثين عاماً، منذ أن ترك القيروان بتونس مسقط رأسه حتّى الانتهاء من كتابة الرّسالة، وهو ما يوضّحه الكاتبُ في نهاية الرّواية، حيث وضع عدداً من الرّسائل إلى أستاذه المغوار، التي كانت بمثابة إكمال الرّسالة الأم التي خطها عبر مراحل الرواية، فهناك في نهاية العمل رسالة أولى التي يبدوّها بقوله: «أستاذي الفاضل الجليل، الشاعر د. المنصف الوهايبي سليل القيروان، أما قبل، فقد أوشتك على إنهاء رسالتي التي وعدتك بها قبل ثلاثين سنة مما يعدون، ولم يبق إلا أن أرسّم نجمتها الأخيرة، صفحات لا غير» ص ٤٠٣. ويكتب رسالة ثانية يرفق معها روايته إلى أستاذه المنصف «نادي العباقرة الأخيار» يسرد الكاتب هذه الرسالة ليؤكد على انتهائه من الرسالة الكبرى أي الرّواية، تلك التي دامت ثلاثين عاماً ونيف «الرسالة الثانية والأخيرة ومرفق معها، رواية: «نادي العباقرة الأخيار» أستاذي وصديقي العبقري الشاعر د. المنصف الوهايبي: ثلاثون سنة، وأربعة أشهر واثنا عشر يوماً بالتسام والكمال استغرقتها كتابة روايتي هذه التي بين يديك «نادي العباقرة الأخيار» وهي نفسها رسالتي إليك يا أستاذي الفاضل» ص ٤٠٨. فهي رسالة روائية أو رواية حملت الرسالة وتبدو العقدة أيضاً في الفاصل بين الرّسالتين: الرسالة الأولى التي في بداية الرسالة الأم الكبيرة «الرواية وبين الرسالة الأخيرة التي ضمنها روايته إلى منصف الوهايبي..» وبين الرّسالتين الأخيرتين نجد تطوفاً عظيماً وإبداعاً

(١) كمال العيادي، نادي العباقرة الأخيار، سلسلة آفاق عربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١٥ ص ٩.

رائقاً تجلى في كتابة الزمان والمكان واللغة والمعاناة التي عاشها الكاتب متنقلاً بين عواصم مختلفة في المكان والزمان، بين القیروان بتونس الخضراء والقاهرة بمصر العظيمة وميونخ بألمانيا، وهو ما أقرَّ به في نهاية العمل « ولما كنت أنهكت عمري وجسدي بين عواصم ثلاث فضلاً عن روسيا، وهي القیروان وميونخ والقاهرة، فقد بدأت بإعادة نحت أسطورة « بروطة » وتشذيبها لتذبل أسطورة عقبة، ودعاء بعث القیروان، ولا أظنك تصدق عنعنات الأساطير البالية وضعف سندها. وثبَّت على القاهرة والحضارة الفرعونية فزدها من عندي بكرم خمسة وعشرين ألف سنة، ونحت من العدم أسطورة فرعون هائم اسمه سنجار الفالق الأكبر وأعدت صقل الإرث حتى عاد في أجمل تجلياته الممكنة والمقنعة، وأنا أنفر من الأساطير التي لا تقنع غير الأطفال» ص ٤٠٩. وبالفعل هذا ما ذكره في الرواية وبطريقة مشوّقة وماهرة. ثم يتناول الحديث عن ألمانيا وميونخ وغيرها وما تمثله له بكونها محطات حياته، يتمنى أن تلقي به إلى مكان أوسع وأرحب حتى يتعرف عوالم أخرى هنا وهناك. فالعقد هنا تمثلت في التأزيم الموجود في الرسالة المرسلة إلى أستاذه منصف الوهابي، وقد تمنى في النهاية أن يكون قد قدّم شيئاً عن تلك العواصم التي عاش فيها وأحبها «فعساني أعدت للقيروان دينها. وعساني أنصفت مصر وأرجعت بعض أفضالها. ولعلني لم أحن بأفاريا وميونخ بعد ربع قرن من الجوار الطيب» ص ٤١٠.

ويأتي التّأزيم أو العقدة كذلك في القِصة القصيرة بطرق مختلفة، يأتي من خلال بناء الحدث في القصة القصيرة. فقد تكون العقدة في المنتصف كما هو الحال في قصة «نظرة» ليوסף إدريس أو أن تأتي المشكلة في البدء أو ما نطلق عليه التّأزيم، أي يصدر لنا الكاتب منذ البدء التّأزيم، وإذا نظرنا إلى قصة «نظرة» فإنَّ العقدة تكمن في المنتصف، لأنَّ الكاتب أراد أن يُشير إلى هذه الفئة من المُجتمَع التي منها تلك الفتاة المُسَكينة، فهي تعمل وهي ما زالت طفلة، تنظر إلى أقرانها وقريناتها في العمر، فتجدهم يلعبون ويارسون حياتهم الطبيعية فكانت نظرتها إليهم فتأثر الكاتب بما شاهده فعبر في تلك القصة القصيرة عن ذلك المشهد المؤثر، فالعقدة تكمن في تلك النظرة العميقة لثري حالها، فكان الهدف من هذه القصة القصيرة تقديم يد المساعدة إلى فئة من

فئات المجتمع وهي الفئة المدممة، لأنها تُصور جانباً من جوانب الحرمان ومدى القهر الواقع عليهم، فالمجتمع لا يرحم، ونرى الأمر نفسه في قصة «حَمال الكراسي» ليوسف إدريس، فهي قصة رمزية بها إسقاط على الواقع السِّيَاسِي، إنها قصة الشَّعْبِ المصري الذي يعاني دائماً من لعنة كرسي السُّلطة الذي يحمله على كتفه منذ القدم، فالكُل يتكالب عليه ويبحثون عن سُبُل لا متلاك ذلك الكرسي، وكيف أنَّ الكاتب يلجُّ على فكرة أنَّ الشَّعب المصري سَيُظَلُّ طويلاً باحثاً عن امتلاك القرار ولا يفرض عليه، ويختار الحاكم بدلاً من أن يفرض عليه فرضاً ويظل يحمل الحاكم فوق رأسه مثل ذلك الكرسي الذي رمز به الكاتب إلى مدى القهر الذي يعيشه الشَّعْبُ المصري، وكانت قمة التَّعْقِيدِ في الإثارة التي أثارها الكاتب حين وصلَ مع حمال الكراسي إلى طريقٍ مَسْدُودٍ، فلم يَسْتَطِعْ إنزالَ الكرسي من على ظهره، وأيضاً لم يستطع أن يساعده بأي شيء ليتفاجأ بأنه مكتوب على ظهر الكرسي أنه «آن لحَمال الكراسي أن يَسْتَرِيحَ»، فقد حمل بما فيه الكفاية والكتابة مكتوبة على ظهر الكرسي، ويؤكد حمال الكراسي ذلك، ولكنَّه يُصِرُّ على عدم إنزال الكرسي قائلاً له: «ما بعرفش أقرأ» إشارة منه إلى أن الشَّعب المصري به نسبة كبيرة تعيش في أميتها وجهلها، وسيظل المصري في خدمة الحاكم إلى أن يأتي الفَرَجُ. ومن هنا فإنَّ العُقْدَةَ مِفْتَاحُ من مفاتيح النَّصِّ يظلُّ الكاتب يحاورُ المُتَلَقِّي حتَّى يصلَ إليها وأصبحت عتبة يتخطاها المتلقي كي يفهم العمل.

علاقة مقدمة الطبعة الثالثة بالثانية Relation de l'introduction de la troisième édition avec la seconde. Relationship of the introduction of the third edition with the second

العلاقة بينهما كما هي العلاقة بين مقدِّمة الطبعة الثانية بالأولى إلا أنَّه قد يستجد بعض الأمور الجديدة التي لم تكن موجودة من قبل، أو أن يكشفها الكاتب، أو أن يلفت نظره إليها بعض القراء، وبالتالي تصبح العلاقة علاقة تكاملية أيضاً، وعتبة من عتبات النص المكتوب.

Relation de l'introduction de la **علاقة مقدمة الطبعة الثانية بالأولى** première édition avec la seconde. Relationship of the introduction of the first edition with the second

علاقة مقدمة الطبعة الثانية بالأولى هي علاقة تكاملية، أي أنَّ مقدمة الطبعة الثانية هي مكملة للأولى؛ لأنها تسد الثغرات الماضية بعد أن اكتشفها الكاتب، وبعد أن نصحه زملاؤه وأصدقائه من الكتاب والدارسين، وقد يهتدي إليها هو بعد أن تمت قراءة العمل، مثلما فعل صنع الله إبراهيم في مقدمته الثانية لـ « تلك الرائحة ».

Signe de la maison d'édition. Sign of the publishing **علامة دار النشر** .house

من الأهمية بمكان علامة دار النشر، وتذكر بإجلال علامة دار النشر الفرنسية PUF، والتي تعني النشر الجامعي الفرنسي، أي أنَّ هذه الأبحاث المنشورة كانت في الأصل أبحاثاً جامعية، وهذه العلامة دليل على ذلك فيقوم القارئ بشراء الأعمال وهو مطمئن القلب، لأنَّ هذه الأعمال قد طبعت بمعرفة متخصصين وجامعيين، وهي أبحاث ومؤلفات علمية يجب أن تُقدَّر، لذلك فقد تلعب علامة دار النشر دوراً في الإقبال على القراءة وتصبح عبئاً من عبآت النصّ يلج من خلالها القارئ إلى أعمال لم يكن يعرفها من قبل، الأمر نفسه في مصر حينما نرى علامة الهيئة المصرية العامة للكتاب، وهو ما يدلُّ على أنَّ الدولة طبعَتْ هذا المؤلف، وكيف أنَّ الهيئة المصرية العامة للكتاب لا تطبع إلا بعد أن تفحص تلك الأعمال المطبوعة، وقد قمتُ أنا شخصياً بفحص المئات من الأعمال المقدَّمة إلى الهيئة المصرية العامة للكتاب، وكتبت عنها تقارير، فمنها ما يستحق الطباعة بالفعل، ومنها ما لا يستحق، وأعتقد أنَّ المؤلفات التي لا تُقبَل للنشر ويُعتذر عنها، فإنَّ أصحابها يذهبون إلى دور النشر التجارية الباحثة عن المادة قبل القيمة، وهذا الأمر سيؤدي حتماً بدور النشر التي لا تهتم بالقيمة، وقد قلتُ من قبل يجب أن تكون

هناك رقابة على تلك المصنفات مثلها في ذلك مثل أي مصنفات فنية، ويجب أن تُحجب تلك الدور من العمل في طباعة المؤلفات، لأنها بذلك تؤذي المجتمع، ولا تنفعه، وهذا أقل عقاب لتلك الدور التي تقوم بنشر ما لا يقبله العقل والمنطق، وللأسف الشديد نجد أعمالاً منشورة في قمة الإسفاف، ولا تمت للعلم بصله، وليس معنى أنه لا رقابة على الإبداع، وأن هناك حرية للإبداع في عالمنا العربي أن نترك الأمر لمن تسول له نفسه أن يهدم الذوق العام، وهو الأمر الذي يجعل بعض أصحاب الفكر المتطرف ييثون سمومهم في مثل تلك المؤلفات. أعود وأقول إن دار النشر عليها عاملٌ عظيمٌ في قبول العمل من عدمه، وكيف أن المصداقية والمكانة التي تنالها بعضُ الدور النشر هي الدَّخيرةُ الحقيقيةُ لأصحابها والقيمة التي يبحثون عنها، إذا كان النشر لديهم رسالة.

[انظر دار النشر - كلمة الناشر]

e. Elements of the idea عناصر الفكرة

عناصر الفكرة من مكونات العمل، وهي عتبة نصية، نراها منتشرة عبر ربوع العمل، وتستمد سلطتها من العنوان، لأنَّ العنوانَ جزءٌ من الفكرة ودالٌّ عليها، وتبدو عناصر الفكرة التي يبحث عنها الكاتبُ في هذه المجموعة القصصية «المركب بتغرق يا قبطان» للكاتب محمود فطين، والتي عبَّرَ فيها عن روح الثورة والمعاناة التي عاناها الشَّعبُ المصري على مرِّ تاريخه مع حكامه الذين أذلوه وأرهقوه وأذاقوه ويلاتِ العذاب، بدءاً من حادثة العبارة الشهيرة التي لم يحاسب فيها أحد على ذلك الإهمال، ومن تمت محاسبته فهو بعيد عن سبب قتل أكثر من ألف إنسان في باطن البحر، ومروراً بمظاهرات المصريين ضد الظلم والتمييز، وانتهاء بثورة عظيمة خرج فيها الشباب المصري الطاهر النقي، ولكنَّه لم يلقَ إلا الرصاصَ، فنُصِّبُ الفكرة تبدو بوضوح من خلال عدد من القصص، سألقي عليها الضوء في عجالة، حيث يعبِّرُ الكاتبُ في هذه المجموعة عن حالة شباب ماتوا ولم يحصلوا على

شيء، ومجموعة من اللصوص سرقوا البلاد والهويات. يبكي الكاتب كما بكى المصريون على حادث العبارة السَّلام ٩٨، في المفتح ليظهر لنا ذلك الألم وحتى لا ننسى أولئك الذين رحلوا نتيجة الظلم والتمييز، لأنَّ هذه العبارة لم يكن على متنها إلا الغلابة، الذين ضاقت بهم الحياة، فرحلوا إلى هناك بحثاً عن لقمة العيش، التي لم يجدوها في بلادهم، ولم يكن لهم إلا السَّفر طريقاً للنجاة من تلك الآلام، ولكن حلمهم لم يتحقق «المركب بتغرق يا قبطان»، وقد غرقت المركب ومات المصريون «ليلة باردة كالبحيم، نار احتراق المركب تضيء الليل، ثم تميل يميناً بشكل خطير كأعرج فقد عكازيه» (١). تلك كانت البداية المبكية، كي يستفز الكاتب القارئ، ويجعله في يقظة لما سيسرده، ويبدأ في سلسلة محاور كلها تصب في الفكرة الرئيسة التي توخاها الكاتب، وهي من عناصر تلك الفكرة، كما سنرى في عدد من القصص باعتباره مثلاً للتأكيد على تشعب عناصر الفكرة عبر القصص القصيرة في أرجاء العمل كافة.

ونجد في قصته الثانية «إشارات الدخان» حالة اليأس التي سيطرت على الشباب، وذلك تأكيداً على الفكرة الرئيسة التي أكدت على الظلم والقهر والألم الذي عاشه المصريون، تحكي ما يبدو أمام ذلك الشاب الذي يدخن سيجارته كأنه بين الكرى واليقظة، والتي يشير فيها إلى الفعل الثوري وما أحدثه وما الأسباب التي أدت إلى قيامها؟ وكيف كان الظلم دافعاً حقيقياً على ما فعله ويفعله مع أقرانه في تلك الحالة العصيبة التي عاشتها مصر قبل وأثناء وبعد ثورة ٢٥ يناير! شاب مهموم لم تعد له وظيفة بعد أن طُرد منها، كانت سيجارته هي الطريق للتفكير العميق لتلك الحالة المتردية التي يجيها ويحيها ملايين من أمثاله، وكانت إشارات الدخان توحى بذلك البؤس والألم، فحين نفّض سيجارته سقطت بقاياها المتطايرة على الأرض، وقبل نزولها سقطت على بيوت أناس، قابلهم الأغنياء في الطريق فأجأوهم

(١) محمود فطين، المركب بتغرق يا قبطان، الدار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠١٥ ص ٥.

إلى الجحور، وكأنه في حالة اندماج مع النفس في تفكير عميق، وتفكيره مع سيجارته أكد له أن سلسلة من الحديد مع بلطجي تجبر الآخر على إعطائه الإتاوة، وهو ما أصبح مؤلماً، ويرى في الوقت نفسه بعض السقوف الخشبية تحترق لأن هناك غداً ولصاً قد حرقها؛ لأن صاحب «مغلق الخشب» لم يدفع للبلطجي الإتاوة وجعل منطقته كالجحيم، لم يجد إلا الاحتراق مع سيجارته، وفي هلوساته التي أحبطته من هذه البلد، تلك العبارة التي احترقت في الماء يقول «تخيلتها فقط العبارة تحترق، الماء من تحتكم والنار فوقكم، في قلب البحر ولا أثر للبر والموت محيط»^(١). يسحب نفساً آخر من سيجارته، ليرى الأمراض التي نهشت الأجساد سواء أكان من بلهارسيا بسبب ملوثات النهر، وهي من آلام القهر والفقر والحاجة، التي أراد أن يذكرها مؤكداً على فكرته، وفي نهاية سيجارته ألقى بعقبها إلى الأرض، إشارة منه إلى توهج نار الثورة، فيشبهها حين ألقاها إلى الأرض وتفتتت نارها بأنها مثل المظاهرة التي أشبعوها ضرباً، وهو تأكيد على عناصر الفكرة، يقول: «فانتشرت نارها متفتتة كمظاهرة أشبعت ضرباً، فلم يبق إلا الجري بعيداً في كل اتجاه على أمل ألا تتلفك برائتهم في الشوارع الخلفية، سحبت بيدي قدمي التي خدرت كالمشلول يمني نفسه بعلاج قريب، ووطأت العقب الملقى على الأرض، فتمثل لي مستقبل واعد، تسابقت في سحقه أقدام الطغاة»^(٢). أي أن المستقبل الواعد الذي أراده هذا الشاب تسابقت من أجله أقدام الطغاة فلا مستقبل طالما أن هناك طغاة ما زالوا يسيرون على الأرض وعلى الشباب أن يصنعوا لأنفسهم مجداً بعد ما ضاع الحلم السابق هكذا أراد أن يقول الكاتب.. وكانت الفكرة هنا هي فكرة الاستحواذ والقهر والظلم الذي جعله ينفث سيجارته ويفكر بعمق فيما وصل إليه حاله وحال أقرانه بعد ذلك الفشل الذي وصلوا إليه.

يصل الكاتب بفكرته وعناصرها أيضاً إلى قصة أخرى حملت عنوان «الوهم الأبيض»، إشارة إلى ذلك الشيخ الذي رآه سائق الميكروباص فأركبه

(١) المرجع السابق ص ١٠.

(٢) المرجع السابق ص ١١.

معه، وكان الشيخ يرتدي الثوب الأبيض، وسار السائق دون أحد معه تيمناً بهذا الشيخ الذي بدا عليه أثر الصلاح، وظناً بأن الطريق سوف يشفي الغلة، وكان قد ظهر على الشيخ أنه رجل صالح توسم فيه السائق خيراً، ولكن الأمر لم يستتب للسائق عبدالله حين ناداه باسمه، فارتجف عبدالله وزادت رجفته بعد أن ذكر له صاحب الثوب الأبيض أنه «ملك الموت»، وكأن الكاتب يوقظنا من ثباتنا العميق، حيث نظل نلهث وراء شهواتنا وملذاتنا حتى يدركنا الموت دون توبة وكانت فكرة الكاتب في هذا العمل تتمحور حول ذلك الوهم الأبيض، وأنا نلهو ونلعب دون حساب وأن هناك آخرة سيحاسبنا الله فيها على كل صغيرة وكبيرة، خاصة ما كان يمور في ذهن السائق من شربه للمخدرات. إن الوهم المقصود هنا هو وهم الإنسان في هذه الحياة التي يحياها، وهو وهم أبيض ليس فيه ما يعيبه إلا العودة إلى طريق الرشاد. لذلك فقد جعلنا الكاتب نتوضأ حتى نقرأ هذا العمل، ونعي عناصر فكرته جيداً، وكيف أن طريق السائق لم يكن فيه بشر، بمعنى أن الإنسان سيكون بمفرده ولن ينفعه أحد في الدار الآخرة، ويفزع السائق حين يعلمه الشيخ بأنه «ملك الموت» فيتفض جسده ويرتعد خوفاً من معاصيه، فقام يصلي ويتضرع إلى الله ونسي دنياه، لدرجة أن الكاتب عبر عن حالته تلك في جملة تكررت مرتين «حاول التفكير فلم يطاوعه عقله الذي لم يلجأ إليه منذ فترة لا يذكر أولها»^(١).

واعتمد الكاتب في عناصر فكرته على عنصر التكثيف، وهو من خصائص القصة القصيرة، وقد كان الكاتب على دراية جيدة بكتابة القصة القصيرة، حيث كشف عباراته وجملة تكثيفاً شديداً نحو قوله «الصبر مرٌّ لكن ما باليد غيره»، وهي عبارة دالة على ذلك الظلم الواقع على الشعب المصري، والذي يحاول التعبير عنه الشاعر في فكرته التي تنتشر عبر عناصرها، حين يذكر الأعباء والديون التي عليه، وما وصل إليه من حالة متردية في حياته المعيشية، فلم يستطع أن يلبي متطلباته إلا بالاستدانة من الغير، وقول الكاتب:

(١) المرجع السابق ص ٢٠ .

«والعلامات البيضاء تتلوى في المنحنىات كتجاعيد العمر»، عبارة دالة، فيها تكثيف على الحياة، وما يعانيه الإنسان فيها من كدح وألم، فالعلامات البيضاء على طريق الحياة التي يحياها الإنسان تتلوى في سرعة الحياة وتبدو كذلك في المنحنىات الصعبة، أي منحنىات الحياة ومشاكل الحياة فهي مثل تلك التجاعيد في عمر الإنسان.

ومن عناصر فكرته أيضاً استخدامه لعنصر المناص، والكاتب متأثر دينياً بما يخطه أو أن ثقافته مرتبطة بالدين، فقد كثر ما جاء بالمناص، والمناص هو تلك الجمل التي يأتي بها الكاتب، وهي ليست له، فهي إمّا أن تكون آية قرآنية أو حديثاً شريفاً أو بيتاً من الشعر أو حكمة أو مقولة لآخر، ويضمونها العمل، وما لاحظناه هنا أن الكاتب قد جاء في هذه القصة تحديداً بأربعة مناصات، وهي آيات قرآنية مرتبطة بالخوف من الله وما المصير الذي سيكون عليه حالنا بعد الموت، وكأنّه يندرنا مما نفعله الآن «يا أيها الإنسان إنك كادح إلى ربك كدحاً فملاقية»، والكدح هو عمل الإنسان، يقول الشيخ.. فينظر السائق إليه. هل تقول شيئاً يا شيخ فلا يرد، وكأنّه يقول للسائق إنك سوف تلقى الله تعالى بعد ذلك الكدح والمعاناة، فيجب أن تكون حياتك طاعة لله، ووقتها تذكر السائق كل منغصات حياته من خلال شقاء السنين التي عاناها، فلديه ديون لا تسدد إلا بصعوبة بالغة، وكيف أن الحياة بها «يوم فوق ويوم تحت» كما تذكر أيام الحكومة ورجالها ففي ذلك التذكر ما يوجع قلبه وقفاه، حيث الغرامات الفورية وسحب السيارة، ثم يُذل صاحبها حتى يذهب لاستردادها، ثم إذلال آخر أمام الشرطة لاستعادتها، وهو بذلك يؤكّد على ظلمهم للبشر، وهو ترشيح للفكرة، فيورد الآية الثانية في القصة وهو مناص آخر «ولمن انتصر بعد ظلمه فأولئك ما عليهم من سبيل، إنما السبيل على الذين يظلمون ويبيغون في الأرض بغير الحق أولئك لهم عذابٌ أليم» فيعود بالأمر كلّهُ إلى الله لعل الله ييسر الأمر ويرفع عنه، وعن غيره البلاء والظلم، ويتذكر حياته والجمل المعتادة من المصريين ليصبروا بها أنفسهم «محدث ييموت من الجوع» و«الجايات أكثر من الراجحات» كما أنّه وأمثاله من السائقين قد تعودوا تعاطي الترامادول... ويتأثر بكلام المسؤولين ويرى

فيه أنهم جميعاً يعملون ويتكلمون من أجله ومن أجل المواطن البسيط، ولكن أرض الواقع تشك في ذلك، فلا شيء يراه هذا المسكين قد تحقق من تلك الكلمات التي يسمعا باستمرار وتعود على سماعها من قبل فأصبحت هي والعدم سواء. لذلك يورد قوله تعالى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ تَوَفَّيْنَاهُمُ الْمَلَائِكَةُ ظَالِمِي أَنْفُسِهِمْ قَالُوا فِيمَ كُنْتُمْ قَالُوا كُنَّا مُسْتَضْعَفِينَ فِي الْأَرْضِ قَالُوا أَلَمْ تَكُنْ أَرْضَ اللَّهِ وَسِعَةً فَهَاجِرُوا فِيهَا﴾ (سورة النساء: الآية ٩٧) ولكن الصبر ثم الصبر، ذلك الصبر الذي جعله ينتظر ذلك الفرج البعيد ومعه أيضاً تلك «الجدعنة» من أولاد البلد الذين يقفون بجواره في الأزمات لذلك أيضاً يورد قوله تعالى ﴿اعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهُمْ زِينَةٌ وَتَفَاخُرٌ بَيْنَكُمْ وَتَكَاثُرٌ فِي الْأَمْوَالِ وَالْأَوْلَادِ كَمَثَلِ غَيْثٍ أَعْجَبَ الْكُفَّارَ نَبَاتُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَكُونُ حُطَمًا وَفِي الْآخِرَةِ عَذَابٌ شَدِيدٌ وَمَغْفِرَةٌ مِّنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٌ وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا مَتَاعُ الْغُرُورِ﴾ (سورة الحديد: الآية ٢٠).

وفي قصة «أم العواجز» نرى الكاتب يؤكد فكرته بعناصر أخرى، مثل عنصر السخرية، حيث يسخر من تلك المقولة: «قالوا إن الفقر ليس عيباً»^(١) معللاً أن من قالها إما أن يكون فقيراً يصبر نفسه بها، أو أن يكون غنياً يسخر بها من الفقير نفسه ويرى فيها رافة به فيقولها وهو في الوقت نفسه ينظر إلى الفقير بعين الحسرة، وهو يضمن له الكثير من البغض، لأنه فقير لا يملك شيئاً فيحاول أن يصبر ذلك الفقير بتلك الكلمات، فهي شفقة مبالغ فيها، فهي تقر ضمناً جميع معاني الأفضلية والتفوق، لذلك المشفق وتقر بحقارة المشفق عليه. يؤكد الكاتب على فكرته بأن مصر أصبحت أم العواجز؛ لأن أبناءها غير قادرين على رفع شأنها، فهم أصبحوا عاجزين عن تقديم شيء يفيدها ويرفع شأنها، كما هو الحال في التعليم، فلم يعد هناك تصنيف عالمي لمصر، في مجال التعليم، وهو ما تبين من وضع الأمم وابتها الجريح، وأصبح الجميع عاجزين عن تقديم شيء ينفعه، فالأم هنا رمز لمصر وابتها هذا هو رمز لأبناء مصر العاجزين، وكيف أن المرأة تصيح وتولول على أبنائها الذين أصبحوا في مؤخرة الأمم، بعد أن كانت في المقدمة، وكيف أن الجميع قد تعلم

(١) المرجع السابق ص ٣١.

في مصر ونهل من مصر فهي تبكي حالها وما وصلت إليه الأمور، فلم يكن يعني النظام السابق شيئاً إلا كرسي السلطة، بعد أن جثم على قلوب لعقود طوال لم يجنوا من ورائها سوى الآلام والأحزان، على تلك المحسوبة، وانتشار الرشوة والأمراض، التي أنهكت الأجساد وهو بالضبط ما عبّر عنه الكاتب في هذه القصة تأكيداً على أنه عنصر مكمل للفكرة يقول: «وشعب على كف عفريت على جناح طائرة حربية يقودها رجل ثمانيني مصاب بالزهايمر، نسى كل شيء إلا كرسي القيادة وكابيتها التي يرى منها الناس في صغر نملة، شرف أمة معجون بالوحل والدنس» ص ٣٤. ويقول أيضاً معبراً عن الانحدار الذي وصلنا إليه في أم الدنيا: «وتلوح إجابة جاهزة، وشدة جاهزيتها تؤثر في صدقها وتجعلها تبدو حينا كحقيقة مسلم بها، وحينا كدعاية سخيفة مصممة على مقاس عقول سفيهة، تلوح من المقابر المجاورة بطول الطريق، التي تبدو من الأعلى من المقطم هي والبيوت شيئاً واحداً تحفي عار التاريخ وقهر المهزومين، ومستبد تتبدل لكتته عشرات المرات»^(١). وبالتالي فإن عناصر الفكرة هي عتبة مهمة من عتبات النصوص التي يجب أن تؤخذ في عين الاعتبار.

عناوين الفصول Titres des chapitres. Titles of the chapters

عناوين الفصول فروعٌ من ذلك الأصل «عنوان العمل»، وهي عناوين فرعية للعنوان الرئيس للعمل، تظل مرتبطة به إلى نهاية العمل، تدور في فلكه، وتتشعب هنا وهناك، وبالتالي فهي في امتداد دائم للعنوان؛ وقد لا نجد في بعض الروايات فصولاً، بل عناوين فقط، وفي هذه الحالة تُسمى عناوين فرعية للعنوان الرئيسي، كما في أعمال جمال الغيطاني في دفاتر التدوين، ولكن هناك روايات تأخذ طابعاً متميزاً من خلال الطابع الفلسفي الذي تتغياه، نحو رواية «النبطي» ليوסף زيدان؛ حيث قسمها إلى ثلاث حيوات، تضم كل حيوة منها مجموعة كبيرة من العناوين الفرعية، وهي في الوقت نفسه، لا

(١) المرجع السابق ص ٣٤.

تعتبر فصولاً بالتقسيم المعروف، بل أصبحت نمطاً خاصاً من خلال تلك العناوين الفرعية، وهناك طابع آخر من خلال إبداع العنوان الفرعي، حتى لو أخذ العمل الأدبي نموذجاً مختلفاً عن باقي الأعمال من خلال جعل اسم الشخصية عنواناً فرعياً، كما فعل بهاء طاهر في «واحة الغروب»، وبالتالي فقد خرج من نطاق وضع الفصول إلى العناوين الخاصة بكل شخصية، محاولة منه لتغيير النمط السائد؛ باحثاً في الوقت نفسه عن سبل جديدة للفت الانتباه، وأيضاً قد تكون هناك علامات فقط نحو (***) أو غيرها لتدل على نهاية الفصل وبداية فصل جديد، كما هو الحال في رواية «سكون» للكاتب ولاء كمال، وعناوين الفصول هي الأخرى من عتبات النص، لأنها، وفضلاً عن أنها متفرعة من الأصل «العنوان الرئيسي» فهي تنير للمتلقي الطريق للفصل الذي سيقراء، سواء أكان في رسالة علمية أم كتاب من الكتب أم حتى في رواية من الروايات.

العنوان : Title .

يُعتبرُ العنوانُ من أهم عتبات النصوص؛ لأنه صاحبُ السُّلطةِ الأقوى في النص، وهو كُتلةٌ اقتصاديةٌ مطبوعةٌ على صَفحةِ الغلاف أو في بداية مقالة أو ما شابه ذلك في كافة الفنون، وهو يدلُّ على شيء ما، وفي كل الأحوال، هو رسالةٌ كلاميةٌ تحتاجُ إلى مستقبل لها من خلال عنصر التلقي، فالكاتب يَضَعُ عنواناً للعمل ليأتي القارئ ويقرأه، وقد جاءت لفظةُ العنوانِ في لسانِ العربِ على مادتين الأولى «عنن» والثانية «عنا» والأولى دارت حول التعريض والأثر والاستدلال؛ حيث قيل «وَعَنَنْتُ الكتابَ وَأَعَنَنْتُهُ لكذا أي عَرَضْتُهُ له وصَرَفْتُهُ إليه. وَعَنَّ الكتابَ يَعْنُهُ عَنَّا وَعَنَّتْهُ: كَعَنَوْنَهُ، وَعَوْنُتُهُ وَعَلَوْنُتُهُ بمعنى واحد، مشتق من المعنى»^(١) نلاحظ هنا أنَّ العنوانَ ارتبط بالمضمون نفسه من خلال العلاقة الرَّابطة بينهما، فَعِنُوانُ الْكِتابِ دالٌّ على الكتاب، كما أنَّ عُنُوانِ الْمَقَالَةِ دالٌّ على الْمَقَالَةِ، حيثُ حمل المعنى في ذاته، فضلاً عن أنَّه قد حمل معنى

(١) ابن منظور، لسان العرب، الجزء ٦ مادة «عني»، مرجع سابق ص ٤٨٦.

العلامة للشيء الذي يخضع له، يأخذ منه منطلقه وتفرعاته، شريطة أن يدور في فلكه وهو السِّمَّة. « ويقال للرجل الذي يُعَرِّض ولا يُصْرِّح: قد جعل كذا وكذا عنواناً لحاجته؛ وأنشد:

وَتَعْرِفُ فِي عُنُونِهَا بَعْضَ لَحْنِهَا وَفِي جَ فَهََا صَمْعَاءُ تَحْكِي الدَّوَاهِيَا
قال ابن بري: والعُنُونُ الأثر؛ قال سَوَّار بن الْمُضَرَّب:

وَجَاجِيَةٌ دُونَ أُخْرَى قَدْ سَنَحْتُ بِهَا جَعَلْتُهَا لِلتِّي أَخْفَيْتُ عُنُونَا
قال: وكلما استدلت بشيء تُظهره على غيره، فهو عنوان، كما قال حسان ابن ثابت يرثي عثمان رضي الله عنه:

صَحَّوْا بِأَشْمَطِ عُنُونِ السُّجُودِ بِهِ يُقَطِّعُ اللَّيْلَ تَسْبِيحاً وَقُرْآنَا^(١)

ومن ثمَّ، فإنَّ الاستدلال، الأثر، التعريض، والعلامة من المعانى الخاصة بالعنوان، والأثر نفسه ينعكس على الوظيفة التي يؤديها العنوان. هذا عن مادة «عنن»، بينما «عنا» فقد دارت حول سِمَّة الأثر أي القصد منه، والإرادة. فعنوان الكتاب: «مشتق فيما ذكروا من المعنى، وفيه لغات: عَنُونْتُ وَعَنَيْتُ. وقال الأخفش عَنَوْتُ الكتاب وأعنه؛ وأنشد يونس:

فَطِنِ الْكِتَابَ إِذَا أَرَدْتَ جَوَابَهُ وَاعْنِ الْكِتَابَ لَكِي يُسَرَّ وَيُكْتَمَا

عَنَوْنَهُ عَنُونَةً وَعُنُوناً وَعَنَاهُ كِلَاهُمَا: وَسَمَّهَ بِالْعُنُونِ. وقال أيضاً: والعُنْيَانُ رِسْمَةُ الْكِتَابِ، وقد عَنَاهُ وَأَعْنَاهُ وَعَنُونْتُ الْكِتَابَ وَعَلُونْتُهُ، قال يعقوب: وَسَمِعْتُ مَنْ يَقُولُ أَطْنُ وَأَعْنُ أَيَّ عَنُونَهُ وَاخْتَمَّهُ. قال ابن سيده: وفي جَبْهَتِهِ عُنُونٌ مِنْ كَثَرَةِ السُّجُودِ أَيَّ أَثَرٍ؛ حَكَاهُ اللَّحْيَانِي؛ وَأَنْشَدَ:

وَأَشْمَطَ عُنُونًا بِهِ مِنْ سَجُودِهِ كَرَّ كَبَّةٍ عَنَزٍ مِنْ عُنُوزِ بَنِي نَصْرٍ

وقد دارت اللفظة هنا حول شيئين: الأول سمة الشيء (القصد)، والثاني الأثر (الظهور)، وبالتالي فهي مشتقة من المعنى الذي يحوي بين طياته. القصدُ

(١) ابن منظور، المرجع السابق ص ٤٨٦، ٤٨٧.

(٢) ابن منظور، لسان العرب، الجزء ٦ مادة «عنا» ص ٤٩٢.

والإرادة. وفي معجم «المصطلحات الأدبية المعاصرة» نرى سعيد علوش يعرفُ العنوانَ من خلال ارتباطه باللغة أولاً، ثم السَّيَاق ثانياً، في قوله «العنوان مقطع لغوي، أقلُّ من الجملة، نصّاً أو عملاً فنيّاً، ويمكن النَّظر إلى العنوان من زاويتين أ- في سياق. ب- خارج السَّيَاق»^(١). وقد قال المولى - عزَّ وجلَّ في كتابه ﴿سَيِّمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ﴾^(٢) (سورة الفتح: الآية ٢٨) أي أنَّ العلامة التي في وجوههم دليلٌ على تقواهم، فهي عنوانٌ للصَّلاح والهدى، فعلامة الصَّلاة أصبحت دليلاً على شيءٍ آخر يفهم من سياق علاماتي، وليس لغوياً. ومن ثم فإنَّ العنوان حمل مادتين، الأولى: عنوان، مأخوذة من مادة «عنن» بمعنى التعريض والأثر والاستدلال. والثانية: لفظة عنوان مأخوذة من مادة «عنا» بمعنى القصد والإرادة (الوسم والأثر). ونأخذ بعض العناوين لنندلل على قوة السلطة التي يمتلكها العنوان نحو «الأدب الأفريقي»، وهذا عنوان لكتاب صدر ضمن سلسلة عالم المعرفة للدكتور علي شلش، وحين نقرأ هذا الكتاب نعي ونعرف أنَّ العنوان بالفعل مثل سلطة كبرى؛ لأنَّه الطَّاعِي والمهيمن على العَتَبَاتِ النَّصِيَّةِ الباقية، مثل الغلاف والإهداء والتقديم، بحكم أنَّ العنوانَ أيقونةٌ دالَّةٌ على العمل من أوله إلى آخره، فالأدب الأفريقي لا يعرفه الكثيرون ولم نقرأ إلا القليل منه، وهذا الكتاب بالفعل قد أوضح لنا مرامي كثيرة في الأدب الأفريقي، وأبان عن كِتَابٍ كانوا يعيشون في المهجر، يقول عن البداية الحقيقية التي جعلته يبحث عن ذلك الأدب العظيم وعن حركة الاستفراق المعروفة: «في عام ١٩٥٧ وقع في يدي عدد من مجلة Atlantic الثقافية الأمريكية. وكان العدد يضمُّ مجموعة من القصائد والحكايات الشعبية والقصص القصيرة من غرب أفريقيا، ولا سيما نيجيريا. وعندما فرغت من قراءة هذه المجموعة كان إعجابي بها قد بلغ مداه، حتى شرعت - على الفور- في نقلها إلى العربية، ثم سعت إلى نشرها

(١) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الأولى ١٩٨٥، لبنان ص ١٥٥.

(٢) سورة الفتح الآية ٢٩.

في بعض صحف القاهرة، قبل أن أجعلها نواة لكتابي «من الأدب الأفريقي» الذي ظهر في القاهرة عام ١٩٦٣»^(١). وحين سُئل الدكتور علي شلش عن سر إعجابه بالنصوص الأفريقية قال: «إنها شديدة القرب مما نكتبه في بلادنا، وإنني لم أشعر بغربة وأنا أطلعها»^(٢). وبالتالي فإنَّ العنوانَ قد تملك الكاتب فأفرد له كتاباً كاملاً؛ حيث تشعب العنوان بداخل الفصل، فتناول الكاتب الشَّعرَ الأفريقي والروايةَ الأفريقية والقصة القصيرة الأفريقية.. من هنا فقد مثل العنوانُ له حالةً نفسيةً رائعة تمثلت في حُبِّه الشديد للأدب الأفريقي، وأصبح العنوانُ يمثل السلطة الكبرى في النَّصِّ، وما يقال هنا يقال أيضاً عن عنوان كتاب «فجر الضمير» لهنري جيمس برستد، كذلك يقال عن عنوان كتاب «الزمان والسَّرد» للفرنسي بول ريكور، وغيرها من العناوين.

العنوانُ التَّاريخي Titrehistorique. Historical title

ذلك العنوانُ الذي يتميزُ بالحسِّ التَّاريخي، حين نتلمسه، ونقرؤه؛ حيث يذهب العقل والوجدان مباشرةً إلى تلك الحقبة التَّاريخية التي يمثلها ذلك العنوانُ، وأنَّ الرواية التي يمثلها ما هي إلا امتزاج بين الخيال والتَّاريخ؛ لتصور عصرًا من العصور، أو حقبة زمنية من الحقب المثيرة في التَّاريخ، والعناوين التي تمثل التَّاريخ متعددة؛ نحو روايات جورجى زيدان كما في «الملوك الشارد» و«شجرة الدر» و«وإسلاماه» لعلّي أحمد باكثير، و«كفاح طيبة» و«عبث الأقدار» لنجيب محفوظ، و«الزيني بركات» لجمال الغيطاني، و«الحسين نائراً» لعبد الرحمن الشرقاوي، وقد يمتزج العنوان التَّاريخي الاسمي مع العنوان التَّاريخي المكاني، وسواء أكان اسماً أو مكاناً فهو يندرج تحت العنوان التَّاريخي؛ لأنَّه إمَّا أن يمثِّل شخصية تاريخية مثل «عنتر» أو مكان تاريخي مثل «كفاح طيبة». وكذلك السير والملاحم فإنَّ أسماءها

(١) د. علي شلش، الأدب الأفريقي، عالم المعرفة، العدد ١٧١، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٣ ص ٩.

(٢) المرجع السابق ص ٩.

تاريخية تندرج تحت العنوان التاريخي «الأميرة ذات الهمة»، وهي «فاطمة بنت مظلوم» وسيرة «سيف بن ذي يزن» وسيرة «أبوزيد الهلالي سلامة»، والأمر نفسه في اللوحات التاريخية البديعة والتي خلدت ذكر أصحابها ولمن رسمت لهم مثل لوحة «الأمل» للفنان البريطاني جورج فريدريك، والتي حملت فكرة إنسانية عظيمة، وهي أن الأمل لن يموت رغم تلك الآلام التي نعيشها. ولوحة «أكلو البطاطس» للفنان العالمي فان جوخ، حيثُ عبّر فيها عن حياة المعدمين أمثاله. ولوحة «مدام دي بومبادور» للفنان العالمي موريس كوفتان دلاتور، وغيرها من اللوحات العظيمة عبر التاريخ التي أصبحت علامات فارقة في تاريخ الفن، وأصبح ذكر هذا العنوان فقط داعياً للحديث عن عظمة الفن، لذلك فإن العنوان التاريخي من عتبات النص المهمة.

العنوان الثاني التوضيحي Second titre explicative, Second explanatory title

يأتي العنوان الثاني التوضيحي في العمل الأدبي لإزالة غموض العنوان الأول، وأيضاً لتوضيح المقصد من العنوان الأول أو أنه يشرحه بطريقة مختزلة، ويتجلى العنوان الثاني التوضيحي في رواية «الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى» لعبد الرحمن منيف، حيث يعتمد المؤلف هنا على المراوغة للتأكيد على عنوانه، والذي لم يضعه من فراغ، بل جاء هذا العنوان بعد رحلة من التفكير العميق، قسّمه إلى قسمين، وكل قسم له دلالة المعبرة، حيث جاء الأوّل من ظرفي الزمان والمكان «الآن... هنا» وما يقصده بالآن هو الزمان أي الوقت الذي يعبر فيه عن الآلام التي ذاقها وذاقها غيره من المسجونين، لأنّ الرواية تخضع لأدب السجون، ولفظة «هنا» معبرة عن المكان، وما بين الزمان والمكان حكايات، أي إنّه حدثت حكايات وآلام كثيرة في الزمان والمكان وهذا الظرفان يوحيان بجملته من التساؤلات والاحتمالات أشهرها ماذا يحدث الآن؟ وماذا يحدث هنا؟. أما الثاني مكوّن من «شرق المتوسط مرة أخرى» فهو مكوّن من «شرق»، وهو مكوّن مكاني و«متوسط»، وهو مكوّن مكاني أيضاً، و«مرة أخرى» تقودنا إلى رواية عبد الرحمن منيف الأولى «شرق

المتوسط» يعود ليكتب من جديد عن العالم نفسه، بعد مضي عشرين عاماً، مما يذكرنا بنصّ حكائي امتلأ محتواه بظلم السُّلطة الحاكمة في بلدان شرق المتوسط^(١). وعبرة «أو شرق المتوسط مرة أخرى»، باعتبارها العنوان الثاني التوضيحي أعطتنا دلالات الألم والعذاب من فترة مرّت، هي تقريباً عشرون عاماً، ومعنى ذلك أنّ العنوان الثاني جاء من أجل التذكير بالماضي وجاء كذلك كي يبرهن على أنّ هذا العمل الجديد هو بمثابة الجزء الثاني للعمل الأول «شرق المتوسط»، مما يؤكّد حقيقة وجود الظلم في معظم بلادنا العربية، وأنّه كان وما زال موجوداً، ويتأكد من قوله «مرة أخرى» ونلاحظ أنّ العنوان يعتمد على المكان اعتماداً كلياً؛ سواء أكان العنوان الأول «الآن.. هنا» أو في الثاني التوضيحي «شرق المتوسط مرة أخرى» بمعنى أنّ المكان حاضرٌ في ذهن الكاتب، خاصة «شرق المتوسط» والذي يمثّل البلاد العربية الموجودة في شرق البحر الأبيض المتوسط نحو العراق ولبنان وسوريا ومصر، وكانت إشارته لها لما يعلمه من الأنظمة الحاكمة آنذاك وما تفعله بشعوبها، لذلك فإنّ العنوان الثاني التوضيحي جاء معبراً في هذا العمل على الرّغم من أنّه يشير إشارة واضحة إلى العنوان السّابق لرواية أخرى تحمل الألفاظ نفسها، ويحق أن يكون عتبة من عتبات النص.

وفي معظم أعمال واسيني الأعرج، مثلاً، وغيره من الرّوائيين، نجد هناك عنواناً ثانياً توضيحياً للأول، فهو يأتي به لتبيان المراد من الأول أو إضافة أخرى للعنوان الأول «فطوق الياسمين» عنوان أول، ولا ندري ما الذي سيقصده من العنوان إلا بعد القراءة، ولكنّ حين جاء بعنوانٍ ثانٍ توضيحي، فإنّه يوضّح المقصود من الأول، فنلاحظ أنّ تحت العنوان «طوق الياسمين» توضيحٌ آخر له يلفت انتباه مَنْ يقرؤه بطريقةٍ فنيّة رقيقة؛ حيث ذكر تكملة العنوان، وهي في الأساس الشّارحة له، حتى يزيل بعض غموض التوقّعات

(١) د. عبدالله توام، دلالات الفضاء الروائي في ظل معالم السيميائية، رواية الآن هنا.. أو شرق المتوسط مرة أخرى» لعبد الرحمن منيف، رسالة دكتوراه، جامعة وهران كلية الآداب والفنون قسم اللغة والأدب العربي، الجزائر ص ٣٨٤.

من لفظتي طوق الياسمين، يذكر «رسائل في الشوق والصَّبابَة والحنين»، وهو أمرٌ قد دأب عليه واسيني في رواياته بوجود عنوان فرعي بعد العنوان الأصلي؛ حيث يُتبع الكاتبُ عنوان الرواية الأساسي بعنوان فرعي يوضحه دائماً؛ فقد أتبع من قبل رواية «نوار اللوز» بـ «تغريبة صالح بن عامر الزوفري» وهي عادةٌ يتبعها منذ روايته الأولى «البوابة الزرقاء» التي يضع لها عنواناً فرعياً «وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر» وكذلك فعل في رواياته الأخرى مثل «كتاب الأمير» الذي يفسره عنوان فرعي هو «مسالك أبواب الحديد»^(١). وهو الأمر الذي يُبرهن، وفي هذه الرواية تحديداً على أنَّ الكاتب أراد أن يُحدِّث نقلةً في عالم الرواية بتشبعها بالصُّوفية؛ حيث إنَّ هذا العنوان يتماشى مع القول الصُّوفي «وصل الفصل وشعب الصدع وجمع الفرق» فالوصل هو الوحدة الحقيقية الواصلة بين البطون والظهور، وقد يعبر به عن سبق الرَّحمة بالمحبة المشار إليها في قوله «فأحببت أن أعرف فخلقت الخلق»^(٢). ولم تكن تلك العناوين الثَّانية التوضيحية فقط في الأعمال الروائية، بل أيضاً موجودةً في كتب التاريخ والجغرافيا وغيرها من الكتب التي تبحث في الحضارات وتاريخها، ونجد كتاباً صدر في القاهرة يحمل عنوان «سحر البدايات» وتحتة مباشرة يعطينا عنواناً ثانياً توضيحياً، وهو «التكوين في ريعان فجره» بحكم أنَّ الكاتب يتحدث فيه عن البدايات في معظم الأشياء، البدايات في خلق الكون والإنسان والأرض والنبات. وأيضاً نرى العنوان الثاني التوضيحي في قصيدة «تضاريس الفقد» للشاعر حسين علي محمَّد؛ حيث أتبعها بعنوان ثانٍ توضيحي، وهو «خمسَة مقاطع من ملحمة عنترَة، وفي هذه القصيدة يبكي

(١) سلطان الزغلُول، واسيني الأعرج في «نوار اللوز» بين تغريبة الهلايين ومعراج الفقراء، مجلة الراوي، العدد ٢٤ فبراير ٢٠١١ السعودية/ ص ١٥٥.

(٢) معجم اصطلاحات الصوفية، مرجع سابق ص ٧٦ وما بعدها؛ حيث جاء في المعجم تعريف الوصل والفصل، وأن وصل الفصل وشعب الصدع وجمع الفرق هو ظهور الوحدة في الكثرة؛ فإن الوحدة واصله لفصولها باتحاد الكثرة بها وجمعها لشتاتها، كما أن فصل الوصل ظهور الكثرة في الوحدة..... وكلها ألفاظ المراد منها إخراج الرواية إلى منحى آخر وهدف آخر يرمي إليه الكاتب من الاندماج في صوفية الكتابة.

الشاعر ما حدث في نكبة ٦٧، فأراد من خلال العنوان الثاني التوضيحي استدعاء عنتره ليعيد مجد الأمة.

العنوان الثقافي . Titre culturel . Cultural title

هو عنوان يشير ويومئ إلى ثقافة معينة تخصّ شعباً من الشعوب أو فكراً من الأفكار المختلفة، أو إلى حدث تاريخي معين، ويندرج تحت العنوان الثقافي كل ما يمسّ التاريخ من عنوان؛ بحكم أن العنوان التاريخي ما هو إلا مفتاح وإضاءة تاريخية ثقافية لجزئية بعينها، وليس معنى ذلك أنه التاريخ أو أن يكون مرجعاً تاريخياً، بل ثقافة للقاصي والداني، ليقوده إلى معرفة شيء معين من التاريخ، وإذا كان العنوان غامضاً، فإن ذلك ادعى للمتلقي كي يبحث عن معناه، ومن ثم فإنه يعرف جديداً من خلال البحث عن معناه، وإذا كان العنوان من العناوين التي تدلّ على عادات وتقاليده شعبي معين، فهو وبالإضافة إلى أنه ثقافة، هو في الوقت نفسه، دليل آخر على ثقافة الأديب، الذي يريد إظهار كل ما يطور بداخل الشعب الذي خرج منه، كما فعل نجيب محفوظ، والذي حمل ثقافة الحارة المصرية بمحاسنها وسيئاتها، من الاحترام والإجلال للرجل كما في الثلاثية (سي السيد) إلى القوة والعنصرية كما في «التوت والنبوت»، وإذا ما خرج الكاتب إلى العالمية ليكتب ويصارع مع الآخر، كما في «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم أو «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، فقد ذهب إلى الآخر بثقافته الأولى التي أتقنها في بلاده، ليبرهن على رؤيته الداخلية لما هو بعيد عنه وخارج عنه؛ فما الشمال وعاداته إلا ثقافة عرفناها من الرواية وغيرها، وأن العصفور القادم من الشرق، قد أفصح وأبان عن ثقافة الآخر، كما كان الحال في «قنديل أم هاشم» ليحيى حقّي، وكلها من أجل تبيان مدى الصّراع بين الشرق والغرب، وكأنّه صراع لإثبات قدرة الثقافة على الوصول عند هذا أو ذاك. من هنا يمكن أن نعتبر كل العناوين عناوين ثقافية؛ لأنّها تبحث في المكان والزمان والإنسان الذي يعيش الزمان في المكان.

العنوان الثقيلُ titre lourde. The heavy title

العنوانُ الثقيلُ ما يصعبُ فهمه للوهلة الأولى، سواء أكان كلمةً واحدةً أم جملةً، لأنَّ المتلقِّي إذا صُعِبَ عليه فهم العنوان، فسيسعى من أجل فكِّ طلاسمه؛ لأنَّه لا يستطيع الولوج إلى النصِّ إلا بعد فهم العنوان. ويدخل في ذلك معظم عناوين العلمية والموسوعات والدوريات الضخمة التي تحتاج إلى فهم. موسوعة علوم البحار. موسوعة جينيس، وكما هو الحال في عناوين بعض الأعمال الأدبية كما في عنوان مسرحية للكاتب لمياء مختار «ولكنه موتسارت»، والمتلقي لم يع هذا العنوان فيضطرُّ إلى البَحْثِ عن موتسارت. وكما في عنوان رواية يوسف زيدان «النبطي» وعنوان رواية للكاتب إميل حبيبي «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» فمن هو سعيد أبو النحس، وما تلك الوقائع الغريبة. وبالتالي فإنَّ العنوان الثقيل هو ما يصعب على المتلقي فهمه لأول وهله، كما في رواية «ستيغماتا» للكاتب منال عبد الحميد، فلا نعرف معناها إلا إذا بحثنا عنها.

العنوان الجملةُ titre phrase. The sentence title

العنوان الجملة ما يتميز بحركة قائمة على فعل الجُمْلَةِ، سواء أكانت جملة اسمية أم جملة فعلية حديثة. فنجد مثلاً عنواناً لمجموعة قصصية للكاتب أحمد الهواري عنوانها «الموتى أيضاً يحلمون» فهي جملة اسمية مكونة من المبتدأ وجملة الخبر، وفي هذه المجموعة تحديداً نجد الكاتب يجسّد الروح في الحديث بعد الموت وفي وجود الإنسان داخل القبر، بعد أن ترد له الروح في القبر، كل ذلك مرتبط بالجملة التي بها حركة الفعل «يحلم» وأيضاً في «لا أحد ينام في الإسكندرية» للكاتب إبراهيم عبدالمجيد، حيث الوصف البديع للحركة في الإسكندرية وما تعنيه كلمة الإسكندرية من مكان رائع وجميل تعشق النفس الذهاب إليه فبالفعل لا أحد ينام في الإسكندرية، والعنوان الجملة أقل الأنواع قيمة في عناوين الأعمال الأدبية؛ لأنَّه لا يعطي إشارةً للمتلقي. ولو هناك ما هو محذوف في الجملة لسعى المتلقي لفك الشفرة ومعرفة المحذوف، وهو

يشعر بنوع من الرضا في بحثه عن ذلك المحذوف.. وهناك أعمال عديدة فيها العنوان الجملة، نحو «تبسمت جهنم» للكاتبة السعودية هيلانة الشيخ، والتي فيها رحلة للبوح الأنثوي قل من نجده في أعمال أدبية.

العنوان الخفيفُ titre léger. The light title

العنوان الخفيف ما كان خفيفاً على اللسان والفهم، حتى ولو كان العمل صعباً غير مفهوماً. فالعنوان الخفيف هو ما يتلقفه المتلقي بالفهم. فحين نقول رواية «العشاق» للكاتب الفلسطيني رشاد أبو شاور سيفهم المتلقي مباشرة ماذا يقصد من العنوان، بأن هناك حالات عشق جسدي في العمل أو عشق صوفي. أهم شيء أن هناك عاشقاً ومعشوقاً.

العنوان الرقمي Numerical title. Titre numérique

كثيرة هي تلك العناوين التي حملت أرقاماً فقط، وكل رقم من هذه الأرقام له دلالاته وأبعاده، وقد ترتبط الأرقام بالحروب، حين نقرأ «حرب ٦٧» أو «حرب ٧٣» وهما إشارتان إلى الهزيمة والنصر في مصر، وهذا ما نراه في كتب ثقافية عديدة، وأيضاً نراه في بعض الروايات، مثل رواية جورج أورويل «١٩٨٤» تلك الرواية التي صورت مجتمعاً خاضعاً للظلم والدكتاتورية ممثلاً في «الأخ الأكبر» فهو من يمثل الحزب الحاكم، بعد أن بني سلطته على القمع وذل الشعب والتعذيب، فيحاول تزوير التاريخ بحكم أن الأقوى هو من يكتب التاريخ. وأيضاً نجد أعمالاً أخرى تحمل أرقاماً مثل «١٠٤ القاهرة» للكاتبة ضحى عاصي، وفي هذه الرواية خيال وتنبؤات، مثلما كان في رواية جورج أوريل، ولكن تنبؤات ضحى عاصي مختلفة، فكانت كلما رأت البطلة شيئاً في منامها أو في خيالها يحدث لها، وأن هناك من لم يصدق ذلك، فأعلمت صديقاتها أنها ستموت، وأن العربية التي ستقلها إلى المثوى الأخير تحمل الرقم ١٠٤ وقد حدث. فالكاتبة هنا تستلهم العجائبية وما ينتاب العجائبية من واقع فتنازي بعد أن أظهرت شرائح مختلفة من المجتمع المصري وتعريتها، وكانت انشراح هي البطلة الملهمة في هذا العمل. من هنا فإن العنوان الرقم

حين نراه على غلاف رواية، فله ما يدل عليه، ومن العناوين القائمة غير المعروفة لأول وهلة، وقد يعدُّ من العناوين الثقيلة على الفهم.

العنوانُ الرُّومانيّ **Titre romantique. Romantic title**

هو ذلك العنوانُ الذي تقرأه العاطفةُ مباشرةً قبل العقل، أو أنَّه العنوانُ الذي يخاطب العاطفة دون العقل، وهو من العناوين الأكثر انجذاباً لدى فئات الشَّباب، على الرغم من ذلك، فإنَّ العنوانَ قد يكون بمثابة لفت الانتباه، وحين يدخل الإنسانُ إلى عمق الرُّواية أو القصيدة أو الكتاب يجد أهدافاً أخرى يرمي إليها الكاتبُ، كما في «الحب في زمن الكوليرا» لماركيز، و«الحرام» ليوسف إدريس، ويصبح العنوانُ من ثم كتلةً اقتصاديةً لمجمل العمل الرُّوائي. وفي الشَّعر نرى قصيدةً رائعةً في الوقت الحاضر تحمل عنوان «عيون عبل» لمصطفى الجزار، فهي وإن كان العنوانُ يعبر عن عبله أياً كانت عبله التي يقصدها الكاتب، فإنَّ الكاتبَ في هذه القصيدة يعبرُ عن الواقع المعيش السَّياسي للأمة العرَبِيَّة، محاولاً التهكم على القديم أو إن شئت قل «عيون عبل».. ولكن يبقى العنوان الرومانسي حالةً من الإبداع يبحث عنها العاشقون والمحبون والخالسون نحو «أحببتك أكثر مما ينبغي» للكاتبة السعودية أثير العبدالله و«قصة حب» إيريك سيجال و«كبرياء وتحامل» لجين أوستن، و«الأسود لا يليق بك» لأحلام مستغانمي، و«جين إير» لتشارلوت بروننت.. والرَّوايات الرُّومانية تمثِّل أدباً راقياً يعبر عن خلجات النفس في أوقات هيامها وعشقها، وهذا الأدبُ من أكثر أنواع الآداب انتشاراً، ويعد فيكتور هوغو من أوائل من ابتكروا تلك الكتابات الخاصة بالحبِّ والعشق، وقد حولت معظم أعماله الرومانسية إلى أفلام سينمائية.

العنوانُ الزَّمانيّ **Titre temporel. Temporal title**

العنوانُ الزَّماني هو العنوان المرتبط بالزَّمن والمحفور بداخله، وفق الحدث الذي يسعى إلى إعادة تصوير ما كان أو ما سيكون وفق خيال الكاتب؛ لأنَّ

فعل الزَّمنِ مرتبطٌ به من خلال التعانق فيما بينهما، فلا حدث بدون زمن ولا زمن بدون حدث، وقد سعى بول ريكور في كتابه «الزَّمان والسَّرد» إلى تبيان التباسية الزمانية^(١)، كما في «الأيام» لطفه حسين، والتي تُعدُّ أيقونة حياتية للألم عند طه حسين، كان الزمن فيها البطل مع الألم الذي شاركه فيها؛ حيث عاش عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين لحظات ألم وشقاء في حياته التي كان يحياها مع نفسه؛ تلك النفسُ التي كان يحاورها دائماً، دون أن يُسمع الناسَ أنينه ودون أن يسمعَ الناسُ ما بداخله، فبعد أن بدأت حياته تتفتح، وبدأ الأمر يتكشف أمام عقله وقلبه عن تلك الحاسة التي افتقدها بسبب الجهل، بدأ في الوقت نفسه يغوص في أعماق ذاته، فعلم حقيقة ما هو فيه، إنَّه لا يبصر، لا يرى ما يراه الآخرون، فأصبح الوقع عليه أليماً؛ فلمَّا أن ينصاع إلى أمر الله ويجعل الصبر طريقاً له، وإما أن يتدمر على حاله بالحنق والسُّخط، ولكنَّه اختار الأمر الأول وهو الصبر على ما أبتلي به من فقد لتلك النعمة، فكان الله معه في طريقه الطويل الذي ظل ملبداً بالغيوم القاسية التي عانى منها كثيراً وكثيراً عبر رحلة الزمن. تلك الغيوم كانت مجموعة من الآلام عاناها في حياته، وآثر أن يواصل مسيرتها حتى النهاية محاولاً تخطيطها بطريقة أو بأخرى^(٢)، وكذلك الأمر في رواية «بحثاً عن الزَّمن المفقود» لمارسيل بروست، فمارسيل بروست قد عانى كثيراً في حياته فخطَّ هذه الرواية التي تصل إلى سبعة أجزاء كان الزَّمنُ فيها هو البطل المسيطر على الأحداث، يروي فيها الكاتبُ صراعه مع الزَّمن بأسلوب رائق يجعل الإنسانَ يشاركه الهموم والأحزان التي عاشها، حيث يعيد الماضي البعيد وكأنَّه ماثلٌ أمامنا، واعتمد في حديثه عن الزَّمنِ وتداعياته باستخدام الجمل الطويلة، حين تأكد له أنَّ الزَّمن يتفلت من بين يديه، والقارئ بالفعل قد عاش هذا الإحساس الراقي بالزَّمن الماضي، وفق تداعيات الآلام التي عاناها مارسيل بروست في هذا العمل الضخم. ويندرج تحت هذا العنوان الزَّماني أيضاً كل ما تدخل

(١) بول ريكور، الزمان والسرد، الجزء الثالث، دار الكتاب الجديد المتحدة، ترجمة سعيد الغانمي، ٢٠٠٦، ص ٩.

(٢) د. عزوز علي إسماعيل، الألم في الرواية العربية، الطبعة الأولى، دار غراب للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠١٧ ص ١٥.

فيه لفظة الزَّمن أو نحوها مثل «الحب في زمن الكوليرا» لغابرييل غارسيا ماركيث، و«الزمن الموحش» لحيدر حيدر، «حدث أبو هريرة قال» لمحمود المسعدي.. «ليلة السنوات العشر» لمحمد صالح الجابري، و«موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، و«بعد منتصف العمر» لعصام قابيل.

العنوانُ الشَّامِلُ. Exhaustive title. titre exhaustive

العنوانُ الشَّامِلُ هو الذي يشتمل على كلِّ ما يحويه العمل الأدبي المعنون به. بمعنى آخر إذا كان العنوانُ هو القطعة الاقتصادية المطبوعة على الغلاف والمعبَّرة عن العمل كُلِّه فإنَّه بذلك يكون عنواناً شاملاً. فنجد مثلاً رواية «الأيام» للدكتور طه حسين عنوانها «الأيام». وقد عبر العنوان عن كل ما في العمل، على الرغم من أن العنوان كلمة واحدة إلا أنَّ الأيَّام الموجودة في العمل، هي تلك الأيَّام الصعبة التي عاشها طه حسين. ورواية أخرى لجمال الغيطاني «نثار المحو» فالعنوان معبر عن كل ما في العمل فهو يحكي نفسه وتاريخه وأحداث حياته التي يتذكرها أحياناً بصعوبة، وأحياناً لا يستطيع التذكُّر فيصبح نثاراً مبذوراً على الأرض يحاول التقاطه من المحو. بينما إذا نظرنا إلى رواية أخرى للدكتور رضوى عاشور ولتكن «قطعة من أوروبا» فإنَّ العنوان غير شامل للعمل؛ لأنَّه لم يظلل العمل بمظلتَه؛ ذلك أنَّ الفصول العشر الأولى كانت معبَّرة عن العنوان. ولكن بعد ذلك دخلت الكاتبة في القضية الفلسطينية وأنستنا مصر، التي هي قطعة من أوروبا، بل وأثبتت أنَّ مصر كانت سبباً في قيام دولة يهودية، وهذا غير صحيح، فالعنوانُ الشَّامِلُ هو ما يجمع بين طياته العملُ بأكمله ويظله بظله.

العنوانُ الفرعيّ. Secondary title. Titre secondaire

هو ذلك العنوانُ الذي يعتبر خادماً لعنوان الفصل؛ بحكم أنَّ العنوانَ الفرعيّ متفرعٌ من الأصلِ القريب، والذي هو عنوان الفصل، ودائماً ما يكون في خدمته، ومجموع العناوين الفرعية يدور في فلك العنوان الرئيس

لذلك للفصل، والعنوان الفرعي الجانبي أقل شأنًا من العنوان الفرعي الرئيسي؛ ذلك أنَّ العنوانَ الفرعي الرئيسي يشمل العديد من العناوين الجانبية ويحتويها، بل، وتطبيقاً لتصنيف المنظمة العربية للتقنيات الكتابية، فإنَّ العنوانَ الجانبي ما هو إلا عنوانٌ فرعي، ولكنه في المرتبة الثانية، وقد اشترطت المنظمة العربية في حالة الترجمة أن يكون هناك اختلافٌ بين الخطَّ الفرعي الرئيسي والخطَّ الفرعي الجانبي، ليس ذلك فحسب، بل إنَّ حجم الخطِّ في الخطِّ الفرعي الأول الجانبي يكون ١٦، ويتلوه العنوانُ الفرعيُّ الجانبي الثاني ١٥، والعنوان الفرعي الجانبي الثالث ١٤. من هذا المنطلق فقد فرَّقوا بين العنوان الفرعي والعنوان الجانبي، الأمر الذي كان يُحدث لبساً كبيراً عند بعض المعنيين بالكتابة. وتطبيقاً لذلك نأخذ «التقرير العربي الثالث للتنمية الثقافية»^(١) فهذا هو العنوان الرئيس للعمل، باعتباره بحثاً كاملاً عن النواحي الثقافية ويعتبر في الوقت نفسه نصّاً كاملاً به عدد من الفصول، وتختلف الكتابة الخاصة بالعنوان الرئيس عن العناوين الخاصة بالفصول، والتي هي على التوالي «البحث العلمي في الوطن العربي»، «المعلوماتية» و«حركة التأليف والنشر» و«المشهد الإبداعي العربي» و«الحصاد السنوي»، وإذا كانت هذه العناوين خاصة بالفصول الكبرى فإن هناك عناوين فرعية كثيرة متشعبة عن العنوان الرئيسي الخاص بالفصل وليكن الفصل الأول الثالث الذي حمل عنوان «حركة التأليف والنشر» فقد حمل في طياته عناوين جانبية وفرعية كثيرة ينطبق عليها حجم الخطِّ^(٢) الذي ذكرته المنظمة العربية للتقنيات الكتابية،

(١) التقرير العربي الثالث للتنمية الثقافية، مؤسسة الفكر العربي، الطبعة الأولى لبنان ٢٠١٠

(٢) يمكن الرجوع إلى ما يتعلق بالخطِّ ومشتملاته إلى كتاب «البليو جرافيا» أو علم الكتاب، ص ٢٦٨ وما بعدها للدكتور شعبان عبدالعزيز، وهو مرجع مذكور. وعن شكل الحرف نفسه يقول: «فوجه الحرف هو ذلك الجزء الذي يواجه القارئ وهو الذي يطبع على الورق. وهو الجزء الذي يغطي بالحبر ويضغط على الورق. والجزء من قاع البنت حتى مقدمة الجسم يسمى «اللمحة». واللمحة تشتمل على جزءين: المتعامل bevel والكتف shoulder الأول يغطي الجزء المنحدر بين السطح وحافة الجسم والآخر هو الجزء المستوي تحت السطح السفلي. والكتف عادة ما يغطي الجزء النازل تحت السطر من بعض الحروف سواء العربية أو الأجنبية مثل ع ح س، y و وهناك بعض الحروف المائلة التي تتعدى أجسامها وتستند إلى كتف =

بداية من عنوان الفصل: حركة التأليف والنشر» ثم العناوين الجانبية الأقل حجماً من عنوان الفصل، نحو «العوامل المؤثرة في توجهات القراء» ثم يقل الخط مع العناوين الجانبية نحو: «توضيحات منهجية» و«منهج البحث» ثم تقل شيئاً في العناوين المتفرعة من العنوان الفرعي الجانبي نحو «هل اشترت كتباً في عام ٢٠٠٩». وهكذا في باقي العناوين، من هنا نعي أن للكتابة أحكاماً وشروطاً في النسق الخاص بها يجب اتّباعها، وكل تلك العناوين هي من عتبات النصّ، المتفرع من السُّلطة الكبرى، وهي العنوان الرئيس.

العنوانُ الكلمةُ الواحدةُ Titre en un mot. The titleword

عنوانٌ مركّز، يجمع شتات العمل كلّ في كلمةٍ واحدةٍ، والكلمةُ الواحدةُ قد تكون أبلغ من كلمات عديدة في التعبير عن عمل معين؛ فلفظة «الأيام» للدكتور طه حسين، تُنبئ عن مرارة قائمة جالت في خلد عميد الأدب العربي، ولم يجد غيرها معبراً عما عاناه في صغره، وما ذاقه في كبره، حتى وصل إلى هدفه فكانت الأيام، و«الحرام» ليوسف إدريس، عبّرت عن مكنون داخلي كان قد اختمر بداخل الكاتب تجاه الرّيف وما قد يحدث فيه نتيجة الجهل، و«الأرض» لعبد الرحمن الشقاوي، فقد اختزل في هذه الكلمة الواحدة ما يمكن أن يظل يكتب فيه أياماً وسنين، وكانت وبحق قادرةً على التعبير عن مراده من أن الأرض كالعرض لا يمكن التفريط فيها، وكذلك الأمر نراه في رواية «الضفدع» للكاتب الصيني مويان، والتي تميزت بقدره فائقة على الحكيم رغم أنها جاءت بعد إحدى عشرة رواية لمويان، أظهر فيها طبيعة الرّيف الصيني وتاريخه. ورواية «هيتا» للكاتب محمد صادق، التي تتناول قوعد العشق السبعة، وغيرها من الأعمال التي تتميز بكلمة واحدة، مثل

=الحروف المجاورة مثل حروف v w التي تخرج أذرعها اليمنى عن نطاق أجسامها وحرف Q الذي يستند ذيله على اليد اليسرى للحرف المجاور. وحرف f الذي يدخل رأسه وذيله في حرم جاريه. وهذه الأجزاء الخارجة عن الحرم الدّاتي تسمى «المتعديات Kems» ص ٢٧٠.

«الطلياني» لشكري المبخوت و«النبطي» لزيدان. ويأتي العنوان الكلمة الواحدة معرفةً أو نكرةً والعنوان المعرفة هو الذي يدلُّ على معين ومحدد لأشياء بذاتها في ذهن المتلقي ووجدان الكاتب، وقد يتغير ذلك الشيء المحدد والمعين بعد قراءة العمل؛ فقد يقصد الكاتب أشياء أخرى غير التي تبادرت إلى ذهن المتلقي؛ فالأرض لعبد الرحمن الشقاوي، أول ما يتبادر إلى ذهن المتلقي الذي لم يعلمها أنَّ الكاتب سيتناول أرض فلسطين، لأنها الغصة في حلق العرب، ولكن بعد القراءة يعرف أنه يقصد أرضاً أخرى، وهي الأرض المغتصبة بطريقة أخرى من أصحابها. حتى في البرامج التلفزيونية، فإنَّ البرنامج الذي يحمل عنوان كلمة واحدة يكون وقعه أفضل وأقوى من الكلمتين والثلاثة، مثل برنامج «علامات» أو «عتبات». من هنا يمكن لنا أن نقول إنَّ العنوان الكلمة الواحدة يحتاج دراسة ضخمة ماجستير أو دكتوراه، حتى يتمثل الباحث دلالة العنوان الكلمة الواحدة ومدى قوته، والشعرية التي به وفي الوقت نفسه مدى ارتباطها بالعمل من الداخل وكيف كانت سيطرته.

العنوانُ الكلمتان titre en deux mot. The two word title

العنوانُ الكلمتان يدلُّ على التَّخصيص من خلال المضاف والمضاف إليه، وهو من أكثر العناوين شيوعاً من خلال تلك التركيبة، كما في «عبث الأقدار»، «كفاح طيبة»، «زقاق المدق»، «لأستاذ نجيب محفوظ، و«دفاتر التدوين»، «خلسات الكرى»، «دنا فتدلى»، «رشحات الحمراء» «لجمال الغيطاني»، «نوار اللوز» لواسيني الأعرج، وفي روايته «سيدة المقام» وبعدها عنوان ثان توضيحي «مراثي الجمعة الحزينة» نجد العنوان الأنثوي المكون من كلمتين من خلال المضاف والمضاف إليه، كما اعتاد الكاتب؛ حيث «تتألف بعض العناوين من تراكيب إضافية تحدد بواسطة المضاف إليه، وهي صيغة ذات وظائف دلالية متعددة، إذ عندما تتضاعف وظيفة الكلمة النحوية تتضاعف بالتبعية وظيفتها الدلالية»^(١). وقد اكتسبت لفظة سيدة التعريف والتوضيح فهي سيدة

(١) باسمه درمش، عتبات النص، مجلة علامات في النقد السعودية، مرجع سابق ص ٥٠، ٥١.

لها مقامٌ ومكانٌ لدى واسيني الأعرج... فَمَنْ تلك السيدة التي عنونت بها هذه الرواية؟ وما هذا المقام الذي نالته؟ وما المراثي التي خصَّها بالجمعة الحزينة؟ وبالتالي تحقق وظيفة جذب الانتباه للعنوان « وأيضاً «أهل الهوى» للكاتب صبحي فحماوي وهكذا، فالعنوان يساعد بشكل من الأشكال على تأكيد التسمية، وتبئرها لسانياً ودلالياً، فيغرسها في ذهن المتلقي بشكل دائم ومستمر^(١). وتصبح هناك شعرية في تلك الثنائية، نهيب بطلاب الدراسات العليا أن يبحثوا عنها في رسائلهم.

العنوان المتخصص . Specialized title Titre spécialisé

هو العنوان الذي يُظهرُ جنسَ العمل، وهو الذي يتخذ لنفسه مكاناً قصياً، إمّا في أعلى الصّفحة أو أسفلها يميناً كان أم يساراً، فنجد في الأعلى عنواناً غير العنوان الرئيسي للعمل، يُكتبُ فيه جنسُ العمل نحو لفظة «رواية» أو «دراسات نقدية» أو «قصص خيال علمي» وقد يكون بلون مختلف أو من لون العنوان نفسه، ومن ثم فإنَّ العنوان المتخصص هو الذي يشير إلى حقيقة جنس العمل نفسه، لأننا حين نُقدم على شراء رواية قد لا نعرف أنّها رواية إلا بعد أن نقرأ عبارة «رواية»، وكذلك الأمر في المؤلفات الأخرى، ويصبح من الأهمية بمكان أن نعرف الجنس الخاص بالعمل الذي نراه في المكتبات، بمعنى أنّ الكتب العلمية المتخصصة، يكتبُ على الغلاف نوع التخصص العام الذي يندرج تحته العنوان، وعلى الرّغم من أنّ الكتب العلمية تكون واضحة من خلال العنوان، حيث يكتب في العلوم أو الرياضيات أو حتى في الطبّ، فهذا أمر قد يعرفه الرّائي أو القارئ للعناوين، إلا أنّ الكتب الأدبية قد تتداخل وتلبسُ على القارئ العادي، بمعنى أنّه قد لا يستطيع أن يفرق بين الكتاب النّقدي والرواية وبين ما هو قصة قصيرة وخواطر أدبية، ويصبح في تيه، لذلك نناشد دور النّشر أن توضّح ذلك الأمر في صفحة الغلاف؛ حتى لا يلتبس على القارئ تداخل الأجناس، ومع عبارة

(١) جميل حمداوي، سيمياء اسم العلم الشخصي في الرواية العربية، مجلة الراوي، العدد الرابع والعشرون، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية فبراير ٢٠١١/ ص ٥٥.

تداخل الأجناس نحتاج وقفات ودراسات، على طلابنا في الدراسات العليا أن يشمروا سواعدهم من أجلها، وهي أن هناك أعمالاً أدبية متداخلة مع بعضها البعض في الأجناس الأدبية، فنجد مسرحية مع رواية في كتاب واحد كما في «كل مَنْ عليها خان» للسيد حافظ، ولكنَّ الجنس الأدبي مكتوبٌ على الغلاف «رواية» أو «مسرحية»، لذلك فإنَّ النقاد اجتمعوا على أن يصنّفوا ذلك تحت مصطلح «مسرواية» وهو مصطلح حديث لقي ما لقي من رفض له، ولكنَّ الأمربات حقيقياً بأن هناك تداخلاً في الأجناس الأدبية.

العنوان المجزوء Titre partiel. Incomplete title

المجزوء في الشُّعر حذف التفعيلة الأخيرة من البيت، بينما المجزوء في العنوان هو أن يُقَصَّ منه، وهو مقصودٌ، على اعتبار أن المتلقي يكمل ذلك المنقوص من خلال فهمه للعنوان المدوّن على الغلاف. ونجد العنوان المجزوء دائماً في كشاف المكتبات، وغالباً ما يكون العنوان المجزوء في أول صفحة ترد في الكتاب بعد الغلاف، وتحمل العنوان الشائع أو العنوان السَّرِيع، أو العنوان التجاري، وغالباً ما يكون أسفل الصفحة. وهناك عناوين مجزوءة يُؤتى بها من قبل الكتاب أنفسهم أو عناوين ناقصة، ويكون ذلك مقصوداً من قبل الكاتب. على سبيل المثال «شرف» لصنع الله إبراهيم، لن يعرف أحد هذا العنوان إلا بعد قراءة العمل. مثل «ذات».. لن يعرفها أحد إلا بعد قراءة العمل ويعرف أنّها فتاةٌ مصريةٌ عاشت ألواناً من الضيق والضجر الحياتي.

العنوان المكاني Titre spatial. Spatial title

ذلك العنوان الذي يرضيه الكاتب ليجعل منه أيقونةً معرفيةً للمكان وطريقاً للانتشار، كما كان الحال في «بين القصرين» و«قصر الشوق» و«السُّكرية»، أو ما يعرف بثلاثية نجيب محفوظ، فهي أماكن في قلب القاهرة القديمة، لم يسمع عنها الكثيرون من الناس شيئاً قبل ظهورها، وجاءت الرواية كي تؤرخ لهذه الأماكن. ومما هو شائع فإنَّ أكثرَ العناوين انتشاراً

في الأعمال الأدبية العنوان المكاني، بحكم أن الفضاء المكاني أصبح هويةً من هويات العمل الأدبي، فالعنوان الذي يمثل مكاناً بعينه هوية للمكان نفسه، فالمكان الذي تدور أحداث الرواية بكاملها حوله دليلٌ على رغبة الكاتب في إظهار ذلك المكان، كما كان الحال في «زقاق المدق» الذي لا يتعدى عشرة أمتار، فالرواية تحاول بقدر المستطاع تبيان ذلك الأثر المكاني في نفوس المحيطين به، والعلاقات الاجتماعية التي تربطهم معاً في ظل هذا المكان، كما في «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي؛ حيث مسجد السيدة زينب، وذلك القنديل الذي كان يمثل للعامة من الناس البركة، «باب الساحة» لسحر خليفة في فلسطين وما كان يحدث من انتهاكات للمكان في الأراضي المحتلة، «الوشم» لعبد الرحمن مجيد، و«خلف ساحات التحرير» للكاتب أمجد ريان. وكل الروايات التي تناولت الأرض هي عناوين مكانية نحو «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوي وغيرها، وهنا نشير إلى العنوان المكاني الذي يجب أن يدرس دراسة وافية والبحث في فضائه وانتشاره عبر ربوع العمل، وكيف أن هناك دراسات كثيرة في المكان، فيجب ربط دراسة المكان في الرواية مع العنوان المكاني.

العنوان الميتافيزيقي. Metaphysical title. Titre metaphysique

العنوان الميتافيزيقي هو ما يتميز بالفانتازيا، أو ما يدل على أنه خارج الطبيعة أو خارج اللامعقول نحو عنوان «أرجاء بلا عالم» للكاتبة سمية الألفي، التي تناولت في هذه الرواية حكايات غرائبية ارتبطت بالعنوان الفانتازي، ورواية «وراء الفردوس» للكاتبة منصورة عز الدين، و«أجنحة التيه» للكاتب جواد الصيداوي. و«عين الشمس» للكاتب الليبي خليفة حسين مصطفى. و«لونجة والغول» للكاتب الجزائري زهور ونيسي. والفانتازيا بصفة عامة هي نوعٌ أدبي ذو شعبية مرتبطة بالخيال، وهو ما يرتبط بشكل كبير مع الأساطير ويعتمد في بعض الأحيان على السحر والأشياء الخارقة. والفانتازيا نفسها تتعدد بتعدد وجهات التأمل الفلسفي المرتبط بموضوعات الحياة، كما في كتاب «سحر البدايات» للدكتور خزعل الماجدي، حيث يبحث في هذا

الكتاب عن البدايات المختلفة للأشياء والأرض والإنسان، والتخصصات كافة؛ مثل الطبِّ والكيمياء وغيرهما من العلوم، وإذا كانت هناك مיתافيزيقا العنوان فماذا لا نرى دراسات تتحمل هذه المسؤولية لتبحث في هذا العنوان وربط ذلك بالدراسات الطبيعية في الفيزياء والكيمياء الحيوية، حتى يكون هناك تكامل معرفي بين العلم والأدب.

العنوان الهامشي Titre maginal. Marginal title

هو بداية أيقونة للنص الأصلي الذي يعلوه في المتن الرئيس. يساعد في بدء الفهم؛ نقصد فهم ما غمض في المتن، فحينما يذكر في المتن مثلاً عبارة «التعاليات النصية» التي تحدث عنها جيرار جينت من قبل تحت عنوان التعاليات النصية، ويشير إلى الهامش بأية إشارة، ثم يشرح بعد ذلك ما يقصد من تلك التعاليات النصية. فالبداية بالعنوان الهامشي ثم يبين ماذا يقصد بعد ذلك من العنوان الهامشي. وغالباً ما نجد ذلك في كتب الأدب والنقد والرسائل العلمية، ومن ثم فإنَّ العنوان الهامشي هو عنوان للتوضيح يأتي بعده توضيحات عديدة لما سبق ذكره وسبق الإشارة إليه في المتن.

(غ)

الغلافُ seuil de couverture. Cover's threshold

بدايةً، فإنَّ لفظة «غلاف» في لسان العرب من الفعل غَلَفَ «والغلاف: الصوانُ وما اشتمل على الشَّيْء كقميص القلب وغِرْقَي البيض وكِمام الزَّهر وساهُور القمر، والجمع غُلُفٌ. والغلافُ: غلافُ السَّيف والقارورة، وسيف أغْلَف وقوس غلفاء، وكذلك كل شيء في غِلاف»^(١). بكسر الغين، وهنا نرى أنَّ لفظة غلاف من تغليف الشَّيْء وصيانتَه، فقميصُ القلب هو ما يغلف القلب» كما أنَّ الغلاف وعاء لما يوعى فيه وفي صفته صلى الله عليه وسلم: يفتح قلوباً غُلُفاً أي مُغشاة مغطاة، واحدها أغْلَف»^(٢). وعليه فإنَّ لفظة الغلاف هي تغليفُ الشَّيْء ورعايته، بل وصيانتَه، وقد قيل عن قلوب الكافرين «قلوبهم غُلُفٌ» أي مغلفةٌ عن سماع الحقِّ وقبوله، فأصبحت مغلفة لا تنفذ إليهم كلمات الحق والدين، والغلاف دليل على اهتمام الإنسان بصيانة الشَّيْء خاصة الكتاب، ولئن كان حِرْصُ الإنسان مُنْذُ آلاف السنين على ترك أثر أو علامة أو دليل أو إشارة على أنَّه مرَّ من هذا المكان أو غيره، فإنَّ هذا الأمر جعله يفكِّر ويُدرك ويكتشف خبراته ليطرح أسئلة حول ذلك الأثر أو تلك العلامة، حين جعل من هذه الأشكال وتلك الدلائل والإشارات لغاتٍ فنيَّة تُعرف بالرَّسْم أو النَّحْتِ أو التَّصوير أو غيرها «وما من شك في أنَّ الفنَّ كان من أولى الوسائل التي أفصح بها الإنسان عن نفسه، فهو منذ أن وجد عاش يكافح من أجل وجوده وبسط سلطانه وتحقيق رفاهية، فابتدع

(١) ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق المجلد الحادي عشر، مادة غلف ص ٧٢.

(٢) المرجع السابق ص ٧٢.

من الآلات والأدوات ما يكفُل له الغلبة في ذلك الصِّراع»^(١). وقد كان محقاً في ذلك الأمر، فوصل به إلى عنان السماء ورفع شأنه وازدان مقامه، لأنَّ الفنَّ طريقٌ للتعبير عن النفس وما يتابها من قلقٍ وتوترٍ.

وقد أكدت أهمية الغلاف في كتابي «عَبَات النَّصِّ» ذلك أنَّه وبعد أن عبَّر الإنسان عن نفسه بالرَّسْم أو بالتَّصْوِير أو بالتَّنْقِشِ أو بالكتابة باتت الحاجة ملحةً لأنَّ يحفظَ ما دوَّنه، فعمدَ إلى الغلاف الذي يحفظ ما بداخله وقد «جَرَّبَ الكتابُ أسطحاً متعددةً لنصوصه ورسومه. جَرَّبَ الرق (جلود الحيوان) وورق البردي، ثُمَّ الورق الصِّيني من لحاء الشَّجر. وجَرَّبَ الكتاب أيضاً أشكالاً متعددة؛ اللفافة، والمطوية، والألواح الورقية الموصولة بخيوط. وفي كلِّ شَكْلٍ من تلك الأشكال كان هناك دائماً ما يحفظ الكتاب من التَّلَف والبلل والأتساخ. كان هناك - على الدَّوام - غلافٌ للكتاب»^(٢). وعلى ذلك فإنَّ الغلاف هو ما يمكن أن يقال عليه، الوعاء الذي يحفظ ويصون ما بداخله. وجدير بنا أن نعرف أنَّ «أولَّ خربشات خشنة صنعها الإنسان البدائي قد كشفت له القدرة المؤثِّرة للعلامات التي تصنع فوق سطح لعزل المساحة المتضمَّنة داخل العلامة من الفراغ المحيط بها»^(٣). وإذا كانت البدايات الأولى للكتابة لدى الشعوب كانت الصُّور، فإنَّ هناك من المؤرِّخين مَنْ يُرجعون الطُّرق الأولى لتصورات الرِّسم إلى نظرة الإنسان البدائي إلى التشققات التي بين الصُّخور» وكانت بعض العلامات عبارةً عن أشكالٍ يسهل معرفة دلالتها. وكان بعضها الآخر (مثل العلامات البدائية المبينة) مجردةً ويصعب الاستدلال على معناها، ويرجع تاريخ الرِّسم إلى عصور ما قبل التَّاريخ في إسبانيا»^(٤). وهذا ما يؤكِّد قَدَم بحث الإنسان من أجل التعبير بالرِّسم.

(١) ثروت عكاشة، الفن والحياة، دار الشروق الطبعة الأولى القاهرة/ ٢٠٠٢ ص ٧.

(٢) محيي الدين اللباد، مجلة نَظَر، يوميات المجاورة، الألبوم الرابع، العربي للنشر والتوزيع، ومؤسسة روزا ليوسف، القاهرة ٢٠٠٥ ص ٤٤.

(٣) سعيد محمد العدوي، التزاوج بين الخط ومقومات التشكيل في الأسلوب الطباعي المعاصر، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة الإسكندرية/ ١٩٧١ ص ٩٢.

(٤) سعيد محمد العدوي، التزاوج بين الخط ومقومات التشكيل في الأسلوب الطباعي المعاصر المرجع السابق، ص ٩١.

إلا إنَّ الشَّكْلَ الحالي للغلاف قد وصلنا عن طريق الرُّومان، وقد ذكر محيي الدين اللباد أنَّ «الشَّكْلَ الذي نعرفه حالياً (ملازم من الأوراق مخططة بالخيوط ومغلقة بغلاف سميك) فلم يصله الكتاب إلا على أيدي الرُّومان في القرن الرَّابِع الميلادي ومع الشَّكْل «الجديد» للكتاب، وُلد الشَّكْل الذي نعرفه للغلاف القديم السَّميك من الورق المقوى المكسو بالجلد المدبوغ ثمَّ المزخرف بالبصمات الذَّهبيَّة والفضيَّة والأخرى البارزة بالضغط وبدون ألوان»^(١). ومنذ القرن العاشر الميلادي ظهرت المخطوطات وما كانت تحتويه من جمال في رسم الخطوط ودورانها وأشكالها الهندسية، وبظهور المطبعة العربية الحديثة، بدأ الكتاب العَرَبِيُّ يتقل إلى مدى جديد في التَّصميم والتَّقاليد الطوبوغرافية، وأصبح الغلاف دليلاً يمهِّد للعمل برسوماته المختلفة. والسؤال الذي يطرح نفسه، ما الذي يلفت الانتباه أولاً حين ننظر إلى كتاب في مكتبة ما، العنوان أم الغلاف؟ ولماذا؟ لم نستطع الإجابة الدقيقة على ذلك السؤال بسبب التفاوت في الآراء التي وجدتها عند البعض، فمنهم من قال الرِّسمة هي التي تلفت انتباهنا أولاً ومنهم من قال إنَّ العنوانَ بخطه الواضح ما يلفت الانتباه أولاً. ولكن وفي رأيي الخاص أستطيع أن أقول إنَّ الباحث عن كتاب بعينه، فإنَّ العنوان هو الذي يلفت انتباهه، بينما الباحث عن أي كتاب ثقافي، فإنَّ الرِّسمة قد تلفت انتباهه؛ ذلك أن رَسْمَ الغلاف ما هي إلا تواصلٌ بصري يترجم واقع العمل الدَّاخلي وقد « استأثر موضوع التَّواصل البصري باهتمام الدَّارسين؛ حيثُ عَقِدَتْ لأجله النَّدوات والملتقيات، ومن بينها الندوة التي عقدت في باريس ١٩٨٨، ونشرت أعمالها تحت عنوان (المشاهد في مواجهة الإشهار)، ومما تمَّ التأكيدُ عليه أنَّ العينَ تحوز القسط الأكبر من الأنشطة الإدراكية على أساس أن ٨٠٪ من الخبرات تصلنا عن طريق الخبرة»^(٢)، وبالتالي فإنَّ الصُّورة أو الغلاف يكون أقرب للنَّظَر من الخطِّ المكتوب، وليس العنوان. فالرِّسمة تكون أسرع في الوصول إلى المتلقي من العنوان، وعليه فإنَّ

(١) محيي الدين اللباد، مجلة نَظَر، يوميات المجاورة، الألبوم الرَّابِع، مرجع سابق، ص ٤٤.

(٢) محمد خاين، العلامة الأيقونية والتواصل الإشهاري، الملتقى الخامس، السيمياء والنص الأدبي،

الجزائر، ٢٠٠٨، ص ٢٠٤.

الغلافَ يساعدنا على فهم جنس العمل، وبيان المقصدية منه على المستوى الفني أو الجمالي، وهو ما يمتلك الخطاب الغلافي في تبيان العنوان واسم المؤلف، وأن اسم المؤلف الخارجي يختلف عما تحتويه الرواية من الداخل، ذلك أن المؤلف الخارجي هو المعروف جسماً وشكلاً، بينما داخل الرواية فهو فضاء ورقي فكري. وهو ما يحتاج إلى دراسة بمفرده. ويضمُّ الغلاف كذلك في خطابه كلمات الناشر، وبعض التعليقات، ومن هنا فإن الغلاف لا غنى عنه في الخطاب الروائي بصفة عامة والغلافي بصفة خاصة. وهو ما يجعلنا نقول إن تعدد الطبقات لعمل واحد مع اختلاف الغلاف يحتاج إلى دراسة بعينها تتناول الفرق بين كل طبعة وطبعة في الغلاف، فضلاً عن ربط الفن بالأدب وهو بمفرده يحتاج إلى علماء كبار يكتبون في هذا المجال، وطرح جديد في عالم الدراسات الإنسانية.

لقد ظنَّ الفنَّانون في البداية أنَّ الرُّسومات قد تُمحي مع الزَّمن بفعل الهواء والتراب، رغم علمهم الأكيد بأنَّ الرِّسْمَةَ تظلُّ حافظةً لمكانتها مع تقدم السنين، وأنَّ التجارب العلمية الناجحة الآن قد ثبت فشلها فيما بعد^(١) إلاَّ الرِّسْمَةُ أو الصُّورة تظلُّ لفترات طويلة معبرةً عن حدثٍ، لا تتغير بتغير الزَّمان والمكان، ولكن وعلى الرَّغم من ذلك فإنَّ تطوُّر الفنِّ ودخول مرحلة الطباعة مع بداية القرن الثَّامن عشر، جعل هناك توثيقاً للرُّسومات والصُّور، بل أصبح من الممكن طباعة ما لا نهاية من الرِّسْمَةِ الواحدة، وازداد الأمر توثيقاً وتوضيحاً حين أدخلت تقنيات الكمبيوتر في العصر الحاضر. الأمر الذي جعل لكلِّ طبعة كتابٍ أو روايةٍ صورةً غلافيةً جديدةً لتصبح هناك أعدادٌ كثيرةٌ من الأغلفة لروايةٍ واحدةٍ حسب رؤية الدَّار التي نشرها،

(١) كما هو الحال في نظرية النسبية لأينشتاين وما ظهر مؤخراً عن أن هناك ما هو أسرع من الضوء...

الأمر الذي يحتاج إلى دراسة بمفرده لتبيان الفارق في الإشارات والأبعاد والعلامات؛ لذلك قال ج. موكارفسكي عن الفنّ وإشاراتهِ «لكلّ فنّ من الفنون إشارةٌ جماليةٌ، ثمّ إنّ كلّ فنّ له إشارةٌ ثانيةٌ هي إيصاليةٌ»^(١). ويعاب على سارتر حين جاء «ليفرّق تفريقاً قاطعاً بين الأدب والفنون على أساس أنّ العمل في الألوان غير التعبير بالكلمات، نظراً إلى أنّ هذه الألوان ليست علامات»^(٢) لأنّ اللون علامةٌ لا بُدَّ أن تشير إلى أشياء دالة، فصورة زرقاء المياه في البحر تشير إلى الهدوء والراحة، بينما حين ترتطم الأمواج فهي إشارةٌ إلى العنفوان والقوة، ولو نظرنا إلى لوحة موجة كاناغاوا أو لوحات جبل فوجي لهوكوساي الياباني، لأحسنا بتلك الإشارات. والحقيقة أنّه لا مناص منذ أن «نشر هوجوماجنوس H. Magnus كتابه الذي يحمل عنوان» التّطور التّاريخي لمعنى اللون «the historical evolution for the meaning of colour» عام ١٨٧٧، والخلاف مستمر بين الدّارسين والنّقّاد حول مصداقية وتكنيكات توظيف الدّوال اللّونية في الأدب»^(٣) ومن هذا المنطلق فإنّ الغلاف وما يحتويه من ألوانٍ له ما يدلّ عليه، ليس ذلك فحسب، بل أيضاً البروز في الحروف لها ما يبررها من التنضيد وخلافه.

الغلاف الخلفي Quatrième pag de couverture. Back cover

الغلاف الخلفي، ذلك الذي يحوي كلمات النّاشرين أو المؤلّفين، وغالباً ما تكون عليه علامة دار النّشر وعلامة التّقيم الدولي فضلاً عن توقيع المؤلّف أو صاحب الدّار إذا ما كان يتولى النّشر من أجل التجارة، وذيع الاسم، ومن هنا فإنّ الغلاف الخلفي له وظائف متعددة، أهمّها وضع كلمة المؤلّف أو النّاشر عليه، أو وضع ملخص للعمل شرط أن يكون مكثفاً أو أن

(1) J. mukarousky»1977:p.88» structure,sign and function translated j.burbank and p. Steiner. New haven

(٢) محمد حافظ دياب، جماليات اللون في القصيدة العربية، فصول المجلد الخامس، العدد الثاني القاهرة ١٩٨٥ ص ٤٠.

(٣) المرجع السابق ص ٤٠.

يحتزئ الناشر جزءاً معبراً عن العمل من العمل نفسه، وقد قمت في كتابي « الألم في الرواية العربية » بكتابة ملخص مكثف عن الكتاب ضمنته الغلاف الخلفي للعمل والذي حوى اسم دار النشر والترقيم الدولي. وقد قلت في ذلك الملخص: « حين نتألم نجنح إلى الكتابة، فالكتابة هي الطريق المعبر عن الألم الذي يحتاج نفوسنا وأجسادنا دون سابق إنذار؛ فنكتب عن الألم بكلمات كلها ألم كي ندفع عنا ذلك الألم،.. هكذا كانت حياة المبدعين الذين تعرضوا لأنواع مختلفة من الآلام، استطاعوا بحسهم الأدبي التعبير عنها بألم آخر، ذلك الألم الذي يحفظ لهم تاريخهم وإرثهم من مرض نهش أجسادهم أو تعذيب ذاقوا ويلاته، أو غربة نالت من شبابهم أو رغبة في الخلاص من مستعمر جثم على قلوبهم أو ثورة عوقب أهلها لشيء إلا لأنهم خرجوا ينادون بالحرية. لذلك فقد عبّرت الرواية العربية عن الألم وأصبحت هي الأخرى «ديوان العرب» المعبر عن الآلام والآمال، فأرّخت للحياة بأشكالها كافة، ودونت ما كان يعتصر القلب من آلام جسدية ونفسية ووجودية واستطاعت أن تتصدر المشهد الثقافي والفكري بكل أطرافه. وجاء هذا الكتاب؛ ليجمع ما استطاع من إبداع عربي عبّر فيه المبدعون عن آلامهم وآمالهم فيما وصلت إليه حياتهم وحياة شعوبهم من المحيط إلى الخليج» إلى هنا تنتهي كلمة المؤلف الموجودة على الغلاف الخلفي. وكانت ملخصة للعمل، بمعنى أن الآلام العديدة التي تناولها الكتاب تمثلت في الألم الجسدي والنفسي والبوح الأنثوي وآلام السجون وآلام الغربة وغيرها، وهو ما عبّرت عنه في كلمة المؤلف عبر الغلاف الخلفي، فأصبح الغلاف الخلفي من ثم عتبة نصّية موازية للعمل.

غلاف الطبعة الثانية

Couverture de deuxième édition. Second edition cover

غلاف الطبعة الثانية يأتي وفق تصور آخر للرّسام بأن يضع للكتاب أو للعمل الأدبي غلّافاً آخر، بحيث يكون متماشياً مع الطبعة الثانية، ويكون أكثر قرباً من العمل عن قبل، فغلاف الطبعة الثانية يدل على أن الطبعة

الأولى قد نفذت، ويأتي الرَّسام ليضع بصمة جديدة للطبعة الثانية، بحيث تكون إضافة، وهذا ما رأيناه عند روايات الكتاب الكبار مثل يحيى حقي وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ، فنجيب محفوظ بمفرده لديه الثلاثية، وقد طُبعت عشرات المرات، وكانت كل مرة بغلاف جديد، وهذا الأمر يحتاج بمفرده إلى دراسة، ومدى مطابقات الرُّسومات للطبعات المختلفة، وما الفرق بينها جميعاً في كل رسمة، ويصبح الغلاف ومطابقته للأغلفة الأخرى حكايات كثيرة تحتاج إلى التدوين والتثيت، وحتماً يكون غلاف الطبعة الثانية دالاً على العمل، وهو ما يتفق مع خيال الرَّسام، وتختلف الطبعة الأولى عن الثانية، بحيث تكون الثانية قريبة أو في المستوى نفسه السابق، وما يفرق بينهما ذائقة المتلقي» والطبعة edition كل أعداد النسخ لمؤلف مطبوع بنفس الجمع للحروف في وقت واحد أو في أوقات متفرقة^(١). أما عن المادة العلمية الداخلية، فقد يغير فيها المؤلف، بحيث لو كانت بها أخطاء في السابق من الممكن أن يصوبها، ولكن من المفترض ألا يضيف شيئاً في المتن، إذا كانت عملاً روائياً بينما لو كانت عملاً نقدياً أو عملاً علمياً فمن حقه في الطبعات المتتالية أن يضيف ما شاء له أن يضيفه، بشرط أن يُعلم القارئ في البدء مع المقدمة الجديدة للعمل، وكثيراً ما نجد عبارة «طبعة جديدة منقحة» وكلمة منقحة أي حذف منها وأضيف إليها.

الغلاف المُنضَّد Couverture compositrice. Compositor cover

الغلاف المُنضَّد، هو ذلك الغلاف الذي به حروف مؤتلفة؛ سواء أكان في عنوان العمل، أم من خلال وجود اسم المؤلف بارزاً متناسقاً، يمكن لمن يراه أن يستشعر ذلك، ونراه كثيراً في الأعمال الحديثة، كما هو الحال في رواية «هيبثا» للكاتب محمد صادق، فنلاحظ أنَّ العنوانَ منضَّدٌ وبارزٌ ومتناسقٌ مع الأحرف الأخرى؛ حيث إنَّ الحرفَ من الداخل مفرغ بما يظهر الحرف

(١) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع مذكور ص ٢٣٣.

من الخارج في شكل بارز، وهذا الأمر تتسابق في فعله دور النشر خاصة دور النشر الكبيرة، سواء أكان في علمنا العربي أم الغربي، كما في كتاب «القارئ في النص» للكاتبة سوزان روبين وإنجي سليمان، وكتاب «الزَّمان والسَّرد» للكاتب الفرنسي بول ريكور، الصادر بترجمته العربية عن دار الكتاب الجديدة ببيروت لبنان.

الغلاف الميتافيزيقي. *Couverture métaphysique. Metaphysical cover*

الغلاف الميتافيزيقي، هو الغلاف العلمي المرتبط بالطبيعة وما وراء الطبيعة، ومن ينظر إليه يقف صامتاً باحثاً عن المعنى الذي يحمله هذا الغلاف عن غيره، أي أن الغلاف الخاص بالعلوم الطَّبيعيَّة من فيزياء وأحياء وكيمياء وما ورائها غالباً ما يقف الإنسان كثيراً أمامه، أو أن يكون هناك شيءٌ يتَّسمُ بالغرابة، أي شيء غير مألوفٍ، ومن هنا يصبح خارج الطبيعة، على سبيل المثال كتاب «ما وراء الطبيعة» للدكتور أحمد خالد توفيق. فحين ننظر إلى غلاف هذا الكتاب نجد باللون الأسود الحالك، وبه رسمة لعيون البومة وشكلها المستفز يجعلك تتخيل ما الذي سيكون عليه الكتاب من الداخل، وبالفعل حين تقرأ الكتاب تجد أنه يحوي العديد من الأساطير، والفكر البعيد المتمثل في البحث فيما وراء الطبيعة، يقول الكاتبُ في مقدِّمة الكتاب: «لقد عشت حياة حافلة وهبت نفسي تماماً للبحث عن أسرار ما وراء الطبيعة عرفتُ كلَّ شيءٍ فتحت تابوت الكونت دراكولا وقابلت المذؤبين في غابات رومانيا، وبحثت عن وحش لوخ نس في أسكتلندا وقابلت رجل الثلوج المرعب في التبت، ولييت نداء النداهة في غيطان الذرة المظلمة، واقتحمت قلعة الدكتور فيكتور فرانكشتاين في ترانسلفانيا وعرفت الزومبي في جاميكا»^(١). وحين نقرأ هذه الكلمات ندرك حقيقة الغلاف الغريب أو الميتافيزيقي ومن الممكن أن يضع لنا تصوراً قبل القراءة، وهناك روايات الخيال العلمي التي تحمل المعنى

(١) د. أحمد خالد توفيق، ما وراء الطبيعة، الجزء الأول، الدار العربية الحديثة، القاهرة ١٩٩٢، وهي سلسلة روايات الغموض والإثارة.

نفسه وهو ما يمثل التنبؤ بالمستقبل، قد تكون فيه أشياء غريبة عن الذهن في الوقت الحاضر، ولكنها من الممكن أن تكون الفائدة الكبرى للبشرية فيما بعد، على سبيل المثال لم يكن أحدٌ يتوقَّعُ مع بدايات القرن الماضي أن تكون هناك طائراتٌ، والحديث عنها كان محض خيال، ودفع عباس بن فرناس من قبل حياته ثمناً لذلك، ولكن الآن انظر الفائدة الكبرى من الطائرات.

الغلاف وألوانه [ألوان الغلاف] Couleurs de couverture. Cover's colors

ألوان الغلاف تلك التي يستخدمها الرَّسَّام في عمله المعبرٌ عن فكرة جالتْ بخاطره، تلك الفكرةُ المرتبطة بموضوع الكتاب الذي يقوم بعمل غلاف له، ويمجد بالفنان أو الرَّسَّام أن يكون مدركاً لقيمة الألوان، فكل لونٍ من ألوان اللوحة الأدبية أو لوحة الغلاف له ما يدل عليه، فاللون الأحمر أو اللون النيتي قريبُ الشَّبه من لون الدم، وهو ما نراه بوضوح في رواية «سيدة المقام»، ذلك أن مريم الموجودة على صفحة الغلاف أو ما يعبر عنها في تلك الرَّسمة، وهي ملقاة، نتيجة تلك الطلقة الطائشة، وما حولها من لون نيتي دال على الدم والتأثير بذلك الحادث اللعين، الذي يدلُّ عمَّا حلَّ بالجزائر في ثمانينيات القرن الماضي، وتلتقي الحدود الثقافية الفكرية مع الرَّسَّام والكاتب، حين يقرأ الرَّسَّام العمل، فيعبر عنه في شكل لوحة بديعة.

لا بد لنا في هذا المقام أن نشير إلى الرَّسمة الظلية التي قد نراها في عمل من الأعمال، وهي صورةٌ أو رسم جانبي بلونٍ واحدٍ، وهو أسود عادة، وتؤخذ من ظل الشخص بواسطة شمعة على صفحة من الورق^(١) وهو نوع من أنواع الرسومات التي فيها إعمال للفكر، وهذا ما يجرنا للحديث عن الصورة الحية وهي التي عناها الدكتور زكي بدوي في معجمه «واللوحة الحية عرض صور حية لمنظر أو قصة أو حادث معين دون استخدام الكلام، وكذلك الحركة ويستخدم في عرض اللوحة ومناظر خلفية وملابس وغير

(١) د. أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، مرجع مذكور ص ٣٣٢.

ذلك من الأدوات التي تعطي اللوحة اتساعاً وقرباً من الواقعية»^(١). ومن هنا فإنَّ رَسْمَةَ الغِلَافِ هي عتبةٌ نَصِيَّةٌ تستحقُّ القراءةَ بأكثر من وجهة، وقد برعَ الفنانون في هذه الأوقات في رُسُوماتِ الأغلفة لدرجة أنَّ العملَ أصبح يُعرف بتلك الرِّسْمَةِ عن غيره.

Le couvrl du livre et ses ecoles. The cover of the **الغلافُ ومدارسُه** book and its schools

للغلافِ مدارسٌ مختلفةٌ، وهي ثلاثُ مدارس، من الأهمية بمكان، وكلُّ مدرسةٍ من المدارس لها متابعوها وعشاقها من الرِّسَّامين، وقد توصلتُ إلى ذلك بعد دراسةٍ عميقةٍ للغلافِ، وما يرمي إليه الفنان، من الرِّسْمَةِ أو اللوحةِ والتي يجب أن تتماهى مع العمل، سواءً أكانَ مِنْ قَرِيبٍ أم بعيد، لذلك فإنني سَأفرد القول والاستشهاد لتلك المدارس الثلاث: المدرسة الأولى للغلافِ، هي تلك التي تجعله مفسِّراً، وكما قلت في «عتبات النصِّ» أن يكون الغلافُ لدى الرِّسَّام مفسِّراً، وهو أقلُّ نوع من الجودة في الأغلفة؛ لأنَّ الرِّسَّام لم يعيش تجربةَ الكاتب، حيث إنَّه عاش تجربةً مختلفةً، وهو يقوم بترجمةٍ فقط والترجمةُ دائماً خائنة بطبيعتها، ويمثِّلُ هذا الاتجاه التَّيارَ الفرنسي بشكلٍ عام، وفي العالم العربي يمثِّله جمال قطب، كما أنَّ هذا الاتجاه يقبله المتلقي بسرعة، مثل خطبة الجمعة، وسرعان ما ينساه، وهو ما يظهر مثلاً في روايتي واسيني الأعرج «طوق الياسمين» وسيدة المقام «رواية صمت الفراشات» لليلى العثمان. وفي غلاف «طوق الياسمين» يشير مجرد إشارةٍ إلى حالةٍ من الغرام^(٢) والتي مثلها ذلك الطائر الذي حطَّ على خد تلك الفتاة ليقبِّلُها، وهو يعلمنا أنَّ الروايةَ بها حالات للعشق والهيام، وأنَّ وقفةً تلك الفتاة وانسيابية يديها وجيدها يشير إلى تلك الإشارات المعبرة عن مضمون

(١) المرجع السابق ص ٣٥٣.

(٢) د. عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٣ ص ٢٤٣.

الرواية؛ سواء أكان من الصورة الأولى للغلاف أم من خلال الصورة المائية الكبرى، والعلاقة بين الاثنتين معاً هي علاقة الجزء بالكل، فالصورة الأولى الصغرى هي امتداداً للصورة الكبرى، والتي هي صورة الغلاف بأكمله؛ حيث أخذت صفحة الغلاف بأكملها، والتي حوت من فوق جنس العمل «رواية» واسم الكاتب، ثم العنوان «طوق الياسمين»، وأسفله عنوان فرعي «رسائل في الشوق والصبابة والحنين»، وبالتالي فإن إشارات الغلاف فيها نوع من بعث الأمل في نفوس العشاق، خاصة إذا ما نظر المحبون إلى صورة الفتاة التي قتلها الوجد وأتعبها البُعد، وهنا نلمح قيمة الصورة التي انتهت إليها دراسة محسن عطية، والمعنونة بـ «القيم الجمالية في الفنون التشكيلية» حيث إن «القيمة تتحقق نتيجة الطاقة الإبداعية من خلال العناصر الفنية، وأن تحقيق القيمة الفنية يتوقف على تشكيل الموضوع وانصهاره في خيال الفنان وهو ما يضيفه الفنان من مضمون خاص به»^(١)؛ حيث تكمن قدرته في الإقناع، والإشارات المتعددة، التي تُرسل من تلك الصورة الأيقونية للوحة الغلاف، فضلاً عن وجود جدلية الموت والحياة أو الحب واللاحب، وطوق الياسمين الموجود في رباط الرأس وكأنه تاج الفراغة وعنوان للقيادة، وقد أغلقت العين اليمنى، وكأنها في تفكير دائم بمن تحب. فالرسم بإمكاناتها اللونية والشكلية المتعددة توجه المتلقي إلى النص. والمرأة بوجه عام تشير إلى الصراع بين جنسها من خلال دوافعها الأنثوية والقلق الذي يبتاها، مما يشير إلى احتمالات استجابة القارئ الأيديولوجي، فضلاً عن وجود سيميولوجي للألوان المتعددة، والتي لها ارتباط وإشارة إلى هدف الكاتب من الرواية واللون الأحمر ما هو إلا دليل على عظمة ذلك الحب، ومهما كانت المسالك التي قادت الدوال اللونية من الطبيعة إلى النص الأدبي، مروراً بالنشر اليومي، لكي تضحي وقائع شعرية، فإن اكتشاف سيميولوجية هذه الدوال يشكل نقطة بدء حاسمة في محاولة لحل هذه الإشكالية. وقد عبر جوجان Gauguin

(١) الدلالات الرمزية والقيم الفنية لتيجان الألهة في النقوش المصرية القديمة، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان ٢٠٠٣، ص ٣٧، وانظر محسن عطية، القيم الجمالية في الفنون التشكيلية، دار الفكر العربي ٢٠٠٠.

عن هذه السِّيمولوجية بقوله «إنَّ بعض الألوان تعطينا إحساسات غامضة، وعلى ذلك فلا يمكننا استخدامها منطقياً، بل ننظر إلى توظيفها رمزياً»^(١). لأن المنطق يخضع للعقل بينما الصورة تخضع للإحساس والشعور، وهذا أمر يقبله العقل ويألفه القلب والإحساس.

وغلاف رواية «طوق الياسمين» عبارة عن أيقونة كبيرة، جمعت بين طياتها لفظة الرواية من فوق، ثم اسم المؤلف باللون الأسود، ثم عنوان الرواية باللون النيتي القريب من لون الدم، وتحت هذا العنوان مباشرة صورة لفتاة قد طُمِسَ على عينيها بفعل الزمن، ولكنَّ هناك أملاً ما زال يحيا على جمالها، هو ذلك الطائر الذي عاد بعد عشرين عاماً ليقبِّلها وهو إشارة إلى الحبِّ. ويقوم الطائر بفرد جناح واحدٍ ليشمل جزءاً كبيراً من الغلاف؛ لأنَّه يقدِّم طقوساً للياسمين المعبود من خلال فعل التقبيل، وأنَّ ريشه فيه دلالة على القوة، كما كان في التراث الأسطوري وملحمة الخلود، وأنَّ جناحه المكسور هو ضعف المحبِّ أمام المحبوبة؛ إنَّها مريم ذات القدِّ المشوق والجيد المرسوم، جمعت بين جوانحها أنوثة طاغية مع انسيابية يديها، والتي تذكرنا بموناليزا ليوناردو دافنتشي، وتشير أيضاً إلى وظيفة من وظائف الغلاف والتي تكمن في جذب الانتباه.

إنَّ أيقونة الغلاف قد احتوت تلك الأشياء جميعها، بداية من لفظة رواية وانتهاء بالمركز الثقافي العربي وشعلته المضيئة، وهي الدار التي طبعت الرواية، والتي لها ثقل في نشر الثقافة في لبنان والمغرب، والغلاف - من ثم - يُرسل عدة رسائل إلى المتلقي من أجل قراءة هذا العمل، وهو ما يؤكِّد على وظائفه، ومن تلك الرسائل رسالة من الكاتب نفسه؛ حيث جعل من نفسه طائراً يحطُّ على خد تلك الفتاة ليلثمه. ذلك الطائر الذي جاء، وبعد كلِّ هذه السنوات ليتذكر ما كان، من خلال حالة الحب الحقيقي، والذي لا ينتهي بمرور الزمن، بل كلما توغل الزمن ازداد قلب المرء توهجاً واشتعالاً،

(١) محمد حافظ دياب، جماليات الألوان في القصيدة العربية، مجلة فصول المجلد الخامس، العدد الثاني، القاهرة ١٩٨٥ ص ٤١.

متمنياً إعادة ما كان، وهو ما عبّرت عنه هذه الصورة^(١) فهو الأمر الذي كان دافعاً لتسجيل تلك الذكريات، وقد عرّف أحمد زكي بدوي الصورة الواقعية بقوله: «هي الرسوم الواقعية للأشياء، وقد تكون تلك الرسوم أصلية مرسومة باليد أو مطبوعة، كما تستخدم الألوان لتقريب الرسم من الواقع... بينما عرف الصورة الانطباعية الذهنية بقوله إنها» تصور فكري مجرد لشيء ما أو لفئة من الأشياء. ورغم أن الصور تقوم على أساس المدركات الماضية فهي مجرد انعكاسات لهذه المدركات»^(٢).

والمدرسة الثانية للغلاف هي أن يكون الغلاف لدى الرسّام نصاً موازياً، يقوم بعمل تجربة ثانية بعد تجربة الكاتب، يلتقي الرسّام والروائي عند الحدود الثقافية لكل منهما، وهذا الاتجاه يمثله الألمان بشكل عام، وفي العالم العربي يمثله حلمي التوني ومحمود الهندي. ويُعاب على هذا الاتجاه أنه لم يهضم التجربة بسهولة، وهو ما رأيناه لدى حلمي التوني في معظم روايات جمال الغيطاني، وعلى سبيل المثال دفاتر التدوين. ونأخذ مثلاً وهو رواية «نثار المحو» ذلك أن غلاف هذه الرواية يحتوي على صورة جميلة لفتاة في مقتبل العمر^(٣)، تزين بكل ما تحتاجه الفتاة، وهي تجربة أخرى يعيشها الرسّام حلمي التوني في هذه الرواية؛ حيث يشير الغلاف إلى الفضاء الواسع للبياض على صفحته الأولى، وأن كتابة اسم المؤلف أعلى الصفحة باللون الأسود وتحت «دفاتر التدوين: الدفتر الخامس باللون الأحمر، ثم العنوان «نثار المحو» بالأسود، إشارة إلى إعطاء صفحة الغلاف التوازن بين الألوان. وكتابة اسم المؤلف والعنوان بخط اليد إشارة إلى الاعتزاز بالأصل، وكأنّه لا يريد إدخال الطباعة الحديثة في أهم شيء في الرواية، وهو العنوان واسم المؤلف، فكتب بخط اليد، وهنا يظهر الإيقاع^(٤) اليدوي للخط؛ حيث «ينساب الخط

(١) معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، مرجع سابق ص ١٨٥.

(٢) المرجع السابق ص ١٨٥.

(٣) د. عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية، مرجع مذكور ص ٢٢٩.

(٤) الإيقاع هو «التواتر المتتابع بين حائتي الصوت والصمت أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر. للأثر الفني أو الأدبي. ويكون ذلك في قالب متحرك ومنظم في الأسلوب الأدبي أو في =

وينحني في الفراغ بمرونة، أو يندفع منكسراً ليقترحم الفراغ، والذي يحدد ذلك هو العلاقة الزمنية بين الدرجات العالية والدرجات المنخفضة، هذه العلاقات الزمنية هي كذلك التي تحدد الإيقاع في الخط الذي ينساب بحرية وليونة^(١). وهو الذي يتماشى مع محور الذاكرة الذي يشير إليه الغلاف بأكمله من خلال تلك الرّسمة.

وهذا الخطُّ الذي كُتِبَ به عتبة العنوان، واسم المؤلف ورقم الدفتر، هو خطُّ له إشاراتُه النفسية والاجتماعية وله أبعاده الخاصة؛ حيثُ « ينطلق الفنّانُ عبر ذلك الضّوء المعتم - أقصد بياض الورقة - الفنّان الذي يبكي وهو الذي يرقص وهو الذي يشدو، وهو الذي يتصايح وليست الخطوط أبداً، ويشعر الفنّانُ بصراعه في الخلق، كأنَّ النموذج الذي ينقله قد أصبح موجوداً في أعماقه^(٢) ». هذا الخطُّ لم يعد فقط معبراً عما وصل إليه الفنّان، بل معبراً بدقّة من شعوره وانفعاله. وأنَّ هذا الخطُّ المائل المنحني، هو في الأصل إشارةٌ إلى التغيّر. يقول الفنّان التشكيلي سعيد العدوي عن تلك الانحناءة « أمّا اختلاف الخطِّ المنحني في كونه عظيماً؛ هو في أنّه قائمٌ على تصور التغيّر، ذلك لأنَّ المنحني إنّما يرسم بأداةٍ متغيرة الاتجاه دائماً عبر الأرضية^(٣) ». وأصبح

الشكل الفني، والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعاً كما تبدو أيضاً في كل الفنون المرئية فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن» عن معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة، أحمد بدوي مرجع سابق ص ٣١٨، ١١٩.

(١) سعيد محمد العدوي، التزاوج بين الخط ومقومات التشكيل في الأسلوب الطباعي المعاصر، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة الإسكندرية/ ١٩٧١ مرجع سابق ص ١٠٢. والإيقاع قد عرفه سعيد العدوي في تذييل الصفحة نفسها؛ حيث إن الإيقاع «كلمة يونانية الأصل مشتقة عن تدفق جريان الماء؛ وهي كناية يقصد بها التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت؛ أو النور والظلام؛ أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو الضغط واللين، أو الطول والقصر... إلخ، فهو يمثل العلاقة بين الجزء ونقيضه، وبين الجزء والأجزاء الأخرى للأثر الفني. وتتم من خلاله الموازنة بين العناصر المكونة للصورة من حيث درجات اللون والوضعيّات وتقدير قوة التأثير في كل منها بالنسبة للآخر حتى لا يذهب أي منها بجمال غيره، والإيقاع يمتلك وحدة التحام الزمان والمكان».

(٢) سعيد العدوي، المرجع السابق ص ١٠٣.

(٣) سعيد العدوي، المرجع السابق ص ١٠٣.

على صفحة الغلاف سيطرةً للخطّ «ويقصد هذا الاصطلاح سيطرة الخطوط بدلاً من سيطرة الكتلة في تحديد الشّكل»^(١) وأداة التعبير عند الفنّان نابعةً من ارتباطه بمكنون مشاعره تجاه النصّ الذي يرسم عنه. وحلمي التوني فنّان تشكيلي، له مؤلفاته في هذا المجال، وله علاقةٌ طيبةٌ مع جمال الغيطاني، وهو الأمر الذي من أجله نراه يرسم معظم أعماله الروائية. فحين يخطّ العنوان باليد، فإنّ هناك سيكولوجيةً لذلك الخطّ؛ أولاً لا بُدَّ من أن يكون الغلاف مقسماً إلى قسمين اليسار واليمين، وثانياً لا بُدَّ من أن يكونا متوازنين، ويعلم ذلك الرّسامون للأغلفة، حتى يُعطي إشاراتٍ مختلفةً، وبعداً فنياً آخر، وهو الحاصل في نثار المحو. ويمكن أن نطرح دراسةً جديدةً بمفردها عن ذلك الخطّ المنحني والذي قد يشير إلى التغير كما ذكرت أو النزول من أعلى إلى أسفل أو إلى أكثر من مقصد بمعنى أنّه قد يشير من بعيد إلى نقطة الضعف أو التصدّع. ولكن هل استطاع أحدٌ أن ينظر إلى هذا الخطّ من النّاحية النّفسيّة، والتي أشار إليها غاستون باشلار في كتابه «جماليات المكان» الذي حمل جدلاً واسعاً في ترجمته، فهو ينظر إلى ذلك الخطّ من النّاحية الشّاعرية والنفسية المرتبطتين بالفنّان ويدمجهما في فكره الفلسفي البعيد يقول «هل يستطيع أحدٌ أن يتهم برجسون بالمغالاة حين يصف الخط المنحني بالجلال والخط المستقيم بعدم المرونة؟ فماذا يمنعنا من القول بأنّ الزاوية باردة والخطّ المنحني دافئ؟ وأن نقول إنّ الخطّ المنحني يرحب بنا في حين أنّ الزاوية الحادة ترفضنا؟»^(٢) ومن المعروف لنا أنّ باشلار قد انصرف عن فلسفة العلم إلى فلسفة الفن والجمال، وهو ما يعلل تحليله السابق عن الخطّ المنحني، والذي كان ينظر إليه باحترام يقول «إنّ جلال الخطّ المنحني دعوةٌ لنا للبقاء فيه، فلا نبعد عنه إلا ونشتاق للعودة إليه. فالخطّ المنحني يمتلك قوى العيش: إنّه يحرّضنا

(١) أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، مرجع سابق ص ٢١٠.

(٢) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، وهو موجود في مكتبة جامعة الكويت منذ عام ١٩٩٣/ ص ١٤٢.

على الامتلاك»^(١) وقد يكون الكاتب نفسه قد كتب العنوان بخط يده نظراً لارتباط الذاكرة بالخط. فالعلاقة وثيقة وحيمة بين خط اليد والحياة الذاتية، ومن ثمَّ فإنَّ الكتابة تشير إلى الإدراك، بكونها استكمال له [أي الإدراك]. وقد ذكر فرويد أنَّ الذِّكْرَى أو الأثر القديم هو اللاوعي. والصفحة البيضاء للغلاف فيها إشارة إلى النَّقاء وهو يشير إلى الموت ونهاية الذِّكْرِيَّات. ومن هنا فإنَّ هذه زاوية أخرى يمكن أن يدرس منها الغلاف؛ خاصة إذا ارتبطت تجربة الرَّسَّام النَّفسية مع تجربة الكاتب من خلال الرواية نفسها، فمتى تتفق ومتى تختلف، فإنَّ ذلك محض دراسة جادة تتناول أبعاد التجربتين من خلال النصِّ الموازي الداخلي.

والمدرسة الثالثة للغلاف أن يكون الغلاف لدى الرَّسَّام مفاجئاً ومباغثاً للمتلقّي؛ بحيث يكون نصّاً مغايراً تماماً عمّا تحويه الرواية وصادماً للمتلقّي، وهذا الاتجاه بشكل عالمي يمثله الأسبان وفي عالمنا العربي مثله محيي الدين اللباد ونراه في رواية «قطعة من أوروبا» لرضوى عاشور. ذلك أن غلاف هذه الرواية أتى مفاجئاً للمتلقّي، بحكم أنَّه لم يمت بأية صلةٍ إلى متن الرواية^(٢) إلا من ناحية الإشارة الجمالية البعيدة التي تربط جمال الفتاة بجمال أوروبا والارتباط بعالم رضوى عاشور، وهذا الغلاف من الأغلفة التي تندرج تحت مدارسٍ خاصةٍ بالأغلفة، والتي تأتي على غير توقعات المتلقّي، وهي دائماً تشير إلى كثير من التساؤلات؛ من بينها لماذا أتى هذا الرَّسَّام بهذه الرَّسْمة غير المعبِّرة دون غيرها، وهي تحمل رؤية رسام دار الشُّروق لهذه الرواية، وهو محيي الدين اللباد^(٣) وهذه الرَّسْمة المخالفة للرواية أكدت على ذلك المنهج

(١) غاستون باشلار المرجع السابق ص ١٤٢.

(٢) د. عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية، مرجع مذكور ص ٢٧٧.

(٣) محيي الدين اللباد صاحب هذه الرسمة وقد أوردتها في مجلة نظر، الألبوم الرابع، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٥، وقد ذكر بجوارها شهادته عن الغرام بالكتب، وتصميم الأغلفة يقول في الصفحة رقم ٤٧ «زمان كانت الكتب القبيحة قليلة نسبياً، لكنها الآن تتكاثر، ولذا يلزم الدفاع ضد تقدمها بكل بسالة وضراوة. الجانب الآخر في علاقة الغرام مع الكتاب هو أنَّ المغرم لا يخون، فلا يقبل أن يكون مسؤولاً عن كتاب لا يقتنع بنصه أو لا وافق على»

الذي ينتهجه بعضُ رسّامي الأغلفة. فالرّسمُ لفتاةٍ في مقبّل العمر، وهي تلهو مع مظلّتها خوفاً من المطر، أو خوفاً من حرّ الشّمس، وغالباً ما تخشى المطر لوجود لفظة «أوروبا» في العنوان ومن المعروف أنّ معظم العام تكون درجات الحرارة في هذه البلاد تحت الصفر، الأمر الذي يتطلّب مظلةً خوفاً من ثلوج المطر. إنّ هذا الغلاف يحمل بين طيّاته من الأعلى اسم الكاتبة «رضوى عاشور» وقد كُتب بخطّ اليد ودُيّل بخط أسفله، وفتاة صغيرة تحمل مظلةً على رأسها ممسكة بها، ومظلة أخرى بمفردها في النّاحية اليمنى من الأعلى وتحتها قميص نسائي للنوم. كلّ هذه الأشياء قد حوّاها الغلاف، والجدير بالذكر أنّ الطّبعة التي بين يدي الباحث هي الطّبعة الأولى للرواية، طبعة دار الشّروق وكانت بالأبيض والأسود، ولكن الطّبعة الثّانية كانت بالألوان، وعلى الرّغم من ذلك فإنّ غلاف طبعة المركز الثّقافي العربي هو أقرب الأغلفة إلى الرواية من ناحية أنّ الرّسام قد عاش تجربةً موازيةً لتجربة الكاتبة. ومن ثمّ يجدر بنا أن نقف طويلاً أمام غلاف الطّبعة الثّانية، لدراستها في رسالة مطولة مع أغلفة أخرى للطبعة الثّانية أيضاً، والتي بالألوان حتى تعطينا بعداً آخر لأوروبا، وللبلد التي أريد لها أن تكون قطعة من أوروبا وهي «مصر» فكل هذه الألوان التي رسمت وزين بها الغلاف تعطي إشارة إلى ما هو جديد في أوروبا والذي انعكس أثره على مصر.

وبعد، فإنّه، ومن الجدير بالذكر هنا، أنّه لا بُدّ من دراسة الفنّ بجوار دراسة الأدب؛ لمعرفة العلاقة بينهما، ذلك أنّ معظم كليات الدّراسات الإنسانية تقوم بعمل دراسات لدراسة الفنّ؛ سواء أكان هذا الفنّ مرتبطاً بالصّورة أم

= أفكّاره أو على فقرة فنه، دائماً ما يحملك الغرام أمانة ومسؤولية، عملك مصمماً للأغلفة وللكتب وصانعاً لها سنوات طويلاً، لكنه كان عملاً أقرب إلى الهواية المتمكنة من صاحبها. كنت أظّل مشغولاً على الدوام بذلك المحبوب حتى وإن لم يبادر بمشاغلتي وتمتلى بعض أدراجي بتصميمات لأغلفة كتب وهمة لم تطلب مني ولم تصدر، بل ولم تكتب أصلاً» والجدير بالذكر أنّ الفنان محيي الدين اللباد صاحب مدرسة مخالفة المتوقع فيما يتعلق بالغلاف، بمعنى أنّه من أنصار المدرسة الفرنسيّة والتي تأخذ فكرة مباحثة المتلقّي بغلاف لا يمت للرواية بأدنى صلة.

الرَّسْمَةُ أم الفن التشكيلي بصفة عامة؛ لأنَّ الفنَّ هو ما أتاح للإنسان أن يرتقي بنفسه بعد أن عبَّر عنها بالصُّورة وغير الصُّورة. فالغلافُ يحتوي على خطاب ذاتي وغير ذاتي، الدَّاتي في رؤية الفنَّان نفسه، وغير الدَّاتي فيما إذا تضمن مشاهد للعمل نفسه معبرةً عن ذاتية الكاتب، ويحتوي كذلك على ما هو مجرد وما هو واقعي، فالمجرد يتميز بأنَّه تعبيرٌ عن الرِّسَام ورؤيته بينما الواقعي هو تعبيرٌ حي عن العمل ذاته. ويحوي كذلك العلامات اللغوية والبصرية، فضلاً عن المؤثرات النَّقدية من كلماتٍ للنَّاشِر أو المؤلِّف نفسه، أو غيرهما.

ومن ثَمَّ فإنَّ كلَّ رَسَّام من رسامي الأغلفة ينتمي إلى مدرسةٍ من مدارس الفنون الجميلة، وليس الأمر اعتباطاً، وكلُّ واحدٍ منهم له فكره الخاص الذي يعيش مدافعاً عنه ومن أجل إيجاد حسٍّ حضاري^(١) في الغلاف الذي يرسمه. فمنذ القرن السَّادس الميلادي، ومع وجود المخطوطات وكتابتها بأشكالٍ مختلفة وبخطوطٍ مختلفة، ومروراً بالقرن العاشر الميلادي الذي أشرقت معه صفحات المخطوطات، وانتهاء بظهور المطبعة العربية انتقل معها الكتاب العربي إلى مدى جديدٍ في فنِّ التَّصميم والإخراج والتَّقاليد الطُّوغرافية، والتي تقيس مدى الحساسية والتَّوفيق والإبداع في رسم الغلاف.

ولعلَّ ما قدَّمته ندوةُ مجلة العربي التي عُقدت في الكويت بين ١٢ - ١٥/٣/٢٠١٢م ما يبعث على الأمل من خلال الاهتمام بذلك الفنَّ وعبرت عنه بـ «فن عربي وطنه العالم» وكان لي الشرف أن حضرت تلك الندوة والتي حملت عنوان «الثقافة العربية في المهجر» وعمدت مجلة العربي إلى البدء في إدراج الفنَّ التشكيلي ضمن إصدارات المجلة؛ بحيث تكون هناك دورية شهريةٌ تتحدث عن الفنَّ التشكيلي وأعمال الرِّسَّامين والفنَّانين التشكيليين. ذلك الفنَّ الذي وصفه الفنَّان حلمي التُّوني في الندوة بـ «الفنَّ اليتيم» وكان ذلك من أهم نتائج تلك الندوة.

(١) العناصر الحضارية هي «العناصر الأساسية التي أتاح للإنسان الخروج من رقود البداوة إلى الحركة الحضارية، وكل ما أعقب ذلك من مراحل الحضارة إنما هو تطور يقوم أساساً على خروج الإنسان من ركود البداوة إلى الحركة التاريخية التي استمرت إلى يومنا هذا» عن معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون التشكيلية، مرجع مذكور ص ٦٩.

(ف)

الفكرة العامة أو البنية الكبرى للعمل **Id éné g éné General idea. rale.**

الفكرة العامة للنص هي البنية الكبرى للنص، وإذا توصل القارئ إلى هذه الفكرة فقد استطاع فهم النص، وما يرمي إليه الكاتب، ولكنه لن يصل إلى ذلك إلا إذا تتبع مسارات البنيات الصغرى التي في مجموعها تتضح الفكرة الكبرى للعمل، وإذا كان البنيويون قد اتسعوا في نطاق البنية النصية، فهم في الوقت نفسه قد أفسحوا المجال للحديث عن البنيات المتتالية، والتي في مجملها تكوّن البنية الكبرى للعمل، ومن هنا يصبح هناك تفكيك للنص لمعرفة وحداته المختلفة «يعتمد تفكيك النص إلى الوحدات المكونة له على الإدراك السليم لبنيته العليا؛ مما يعد شرطاً ضرورياً لتحليل علاقته وضبط خواصه»^(١). وإذا كان التحليل البنيوي يبدأ من البنية الكبرى، فإن ذلك الأمر يعد بمثابة الولوج إلى النص من خلال التفكيك، ويصبح التفكيك بما هو أيديولوجية نصية، عتبة ندلف من خلالها للنص، للتعرف على البنيات الصغرى للعمل» فالخطوة المهمة في تحليل العلاقة بين الوحدات في المتتالية النصية مرهونة بالكشف عن البنية الكبرى، وكما أن الجملة ليست مجرد مجموعة من الكلمات، بل إن علاقة هذه الكلمات بنيوياً هي التي تجسّد الجملة، فإن تحليل النصوص للوصول إلى بنيتها الكبرى يتجاوز بالضرورة مجموعة

(١) د. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مرجع المذكور ص ٣٠٣.

أبنية المتتاليات»^(١). وهذا أمرٌ طبعي لأنَّ تحليل النَّصِّ من خلال المتتاليات النَّصِّيَّةِ الصَّغرى يؤدي بنا إلى فهم البنية الكبرى من خلال التحليل البنيوي للوحدات، أما كيف نصل في التحليل إلى البنية الكبرى؟ «فإننا يمكننا أن نميز عدة مستويات في البنية الكبرى للنص؛ إذ يمكن تلخيص الصفحة الأولى لرواية ما في قضية واحدة، لكن القضايا الكبرى المكونة من صفحة إلى أخرى ومن فصل إلى آخر، يمكن أن تحول بدورها وبواسطة القواعد الكبرى إلى قضايا كبيرة أعلى مرتبة، وفي الواقع يمكننا التمييز بسهولة بين مقطع ما، وموضوع فصل ما أو رواية كاملة. والبنية الكبرى للرواية عندما نتناولها بأكملها هي ما تسمى عادة «دلالة الرواية»^(٢) وبالفعل دلالة العمل هي الفكرة الرئيسة للعمل، وهي ما تعتبر البنية الكبرى لهذا العمل. «ويتضح من ذلك أن البنية الكبرى للنص ترتبط بموضوعه الكلي؛ إذ تتجلى في ضوئها تلك الكفاءة لتكلم ما، والتي تسمح له بأن يجيب عن سؤال: عم كان الكلام؟ أو ماذا كان هدف هذا الحوار؟ حتى بالنسبة لنصوص طويلة ومعقدة. هذه الكفاءة في استنتاج الموضوعات ووصف أهداف النصِّ أو تقديم ملخصات له هي التي تسهم في كشف أبنيته»^(٣). وفي كتاب «عُتبات النص» ذكرت أن التَّرابط العام للنَّصِّ «ذو طبيعةٍ دلالية تجريدية تظهر من خلال علاقات وتصورات تعكسها الكلمات والجمل أيضاً، إلا أنَّها تحتاج إلى قدرة معينة على استخراجها ووصفها»^(٤) فمعظم علماء النَّصِّ ينطلقون لتحليل الأبنية السَّردية من خلال الجزء الأول وهو الجملة، ليس باعتبار الجملة جزءاً منفرداً، بل باعتبار الجملة جزءاً من كلِّ منسجم ومتناسك، وبالتالي يصبح التفسير نسبياً بمعنى تفسير أجزائه بالنسبة للمجموع الكلي المنتظم. «فمهمة

(١) المرجع السابق ص ٣٠٤.

(٢) المرجع السابق ص ٣٠٦ وهو ما عبر عنه الدكتور صلاح فضل وأشار إلى فان ديك في تصويره للعلاقة بين البنية الكبرى والصغرى في العمل وكيف نتوصل إلى البنية الكبرى.

(٣) المرجع السابق ص ٣١٠.

(٤) سعيد حسن بحيري، المرجع السابق نفسه ص ١١٠.

علم لغة النصّ تتمثّل في وصف العلاقات الدّاخلية والخارجية للأبنية النصّية بمستوياتها المختلفة وشرح المظاهر المتعددة لأشكال التّواصل واستخدام اللغة كما يتم تحليلها في العلوم الأخرى»^(١). وقد عانق الدكتور سعيد بحيري بين البنية على المستوى السطحي والبنية الكلية؛ حيث «يعتمد الرّبط على المستوى السّطحي على وسائل لغوية ذات وظيفة مشتركة، أمّا التماسك الآخر الذي يعني الوحدة والاستمرار والتّشابك فيقوم على قواعد وأبنية صوريّة تجريديّة، وقد أدت هذه الخاصية الجوهرية لها إلى الاختلاف بين علماء النصّ في محاولاتهم المتكررة والمتباينة المداخل لاكتشافها»^(٢)؛ لذلك فإنّ دراسة العلاقة بين العتبات والأبنية السّردية من الصّعوبة والتّعقيد بمكان، إذ تستلزم من الباحث الحرص الشّديد وتوخي الحيطة مع النّصوص المراد تحليلها؛ ذلك أنّ البنية السّردية الكبرى للنصّ قد تختلف معرفتها الدقيقة من مفهوم شخص، إلى مفهوم شخص آخر، الأمر الذي يتطلّب من المفسر للنّصوص أن يتسلح بسلاح قادرٍ على فكّ شفرات النصّ، ليتعرف أولاً على الأبنية الصّغرى، ليصل من خلالها إلى الأبنية السّردية الكبرى، فتجاوز البنية الكبرى إلى البنية الصّغرى تتجاوز في معرفتها الدّقيقة الشخص العادي (القارئ فقط) لأننا إذا ما قرأنا نصّاً ما لأول وهلة أحسنا بأنّه شيءٌ عادي لا يحتاج إلى عناء كبير، ولكن حين نقرأ بتأمل وتدقيقٍ شديدين نعرف أنّ الأمر يتجاوز التّرابط الدّلالي النّحوي السّطحي لنصل إلى أنّ وراء ذلك النصّ بنية عميقة محكّمة في ترابطها وتماسكها السّردية.

ونأخذ مثلاً على ما ذكرناه رواية «١٠٤ القاهرة» للكاتبة ضحى عاصي والتي تحكي في فكرتها عن تلك الشخصية التي كلما تخيلت شيئاً أو حلمت به رآته أمامها مع حياة فتازية عاشتها البطلة انشراح، وكانت سلطة العنوان مسيطرةً على العمل دون أن تذكره بداخل العمل، فهذا الرقم «١٠٤» والذي يمثل عنوان الرّواية هو في حد ذاته دليلٌ على ذلك التّخيل أو الحلم الذي

(١) سعيد حسن بحيري، المرجع نفسه، ص ١١٠.

(٢) سعيد بحيري، المرجع نفسه ص ١١١.

تعيشه البطلة، حيث إن هذا الرقم هو رقم عربية الموتى التي ستنتقل فيها البطلة إلى الحياة الأخرى، بعد موتها، وقد أوصت بأن العربية التي ستقلها إلى مثواها الأخير تحمل هذا الرقم، ولو أن أحداً رآه فإنها تؤكد على كل ما كانت تحلم به، وكل ما قالته من قبل عن تلك الأمور التي عاشت معها وبها، وعليه فإنَّ الكاتبة أرادتُ تبيانَ الهدفِ من الرواية، وهو البحث القائم على تفتيت الشَّخصيَّةِ والغوص في أعماقها، فقد كانت البطلة في العمل قلقةً وحائرةً من المصير، وكانت البنية الكبرى لهذا العمل قائمة على التنبؤ وكيف أنَّ الحلم وذلك التنبؤ بالمستقبل قد يُتعبان الإنسان، وكيف أن عدم معرفة المستقبل والتسليم للأمر قد يكون في حد ذاته راحة، وإذا فقد الإنسان شيئاً عليه أن يتذكر أنه جاء إلى هذه الحياة بلا شيء « عندما تفقد كل شيء في لحظة خاطفة، تذكر أنك عندما ولدت لم تملك أي شيء غير قوة الحياة بداخلك »^(١) أي أنَّ كل إنسان لديه بداخله قوة عظيمة، يجب أن يبحث عنها ليتعرفها، وهذا ما كانت تسير معه الكاتبة، كي تثبت في فكرتها الرئيسة أن الإنسان بداخله طاقةً روحيةً غير عادية قد تصل به إلى عنان السماء. تقول الكاتبة في تنبؤ لها بمقتل السادات « كل ما رأيته في الحلم تحقق، وابل الرصاص والنيران، ولكن هل يكون ما حدث هو تفسير ما رأيته ليلة أمس؟ أم أن هناك شيئاً يتعب بيسة فعلاً؟ لم تستطع أن تكمل طريقها إلى ذلك العنوان الذي لم تذهب له من قبل في هذا الارتباك، أمضت وقتاً طويلاً حتى تجد وسيلة مواصلات تعود بها إلى منزلها في الكلحة..، قتلوا السادات. لم تفارق بيسة خيالها، ولكنها لم تستطع الاطمئنان عليها. القاهرة مضطربةٌ والحركة فيها ليست سهلة وظل السؤال: هل ما حدث هو تفسير الحلم؟ »^(٢). تبرهن هنا الكاتبة على فكرة الحلم، التي بنت عليها الرواية، وأصبحت تيمة خاصة بها وقد تكون، ومن هذه الجزئية، فكرة جديدة أعطت الرواية وبنيتها العامة رونقاً خاصاً تتعانق مع بنيات العمل الأخرى، حتى تكتمل في النهاية بنية العمل الكبرى والتي

(١) ضحى عاصي، ١٠٤ القاهرة، بيت الياسمين للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠١٦، ص ٥.

(٢) ضحى عاصي، ١٠٤ القاهرة، المرجع السابق ص ٦٧.

تعطي المتلقي طريقاً للغوص بداخل النص ليتعرف على جوانب العمل الأخرى، وعلى تلك الشخصيات التي كان لها أثرها في إثراء العمل كما هو الحال في شخصية نرجس وما كانت تقوم به من أفعال مثيرة، فضلاً عن شخصية حسن زوج إنشراح. وإنشراح نفسها تلك الشخصية المحورية في العمل، والتي أعطته رونقاً خاصاً، بحكم أنَّها البطلة التي قامت على أكتافها فكرة العمل، واستحقت الرواية أن تكون من أفضل الأعمال لهذا العام.

وإذا نظرنا إلى الرواية في فكرتها العامة وفي سردها، فإننا نجد الكاتبة تستخدم السرد الدائري في مشهدية رائعة تجلت فيها مهارتها السردية، حيث تبدأ الرواية من الخلف، من النهاية، وكيف أن نهاية الرواية كانت الموت، موت إنشراح زوجة الأسطى حسن، وفي النهاية نرى الكاتبة تكمل الجزء الباقي من موت إنشراح، ونحن، إذاً، إزاء مشهدية دائرية لحالة الموت وهي الفكرة العامة أو البنية الرئيسية للعمل تقول في البدء: «كل ما يحدث الليلة غريب تماماً عليه، غرابية وجوده في هذا المكان، جلس الأسطى حسن في هذا العزاء المقام في جامع عمر مكرم، وقد أصابته حالة من الذهول التام، عيناه لا تفارقان أضواء الكهارب وفخامة الأقمشة وكمية النجف المضاءة وهو الذي يعاني شهرياً من دفع فاتورة الكهرباء»^(١). وفي نهاية العمل تكمل الكاتبة عزاء إنشراح وقد جدَّ جديد، وهو أنها كانت قد أحبت إبراهيم فجاء إبراهيم ليأخذ هو الآخر عزاءها: «لم يلبث حسن أن أفاق من ذهوله حتى انتابه ذهول آخر فوجئ بإبراهيم يدخل القاعة، نسي المعزون أنَّهم في مأتم والتفوا حوله يرحبون به، قام معظمهم من أماكنهم يتكالبون لنيل شرف مصافحة دكتور إبراهيم الدرين»^(٢). إنَّ الرابطة بين بداية العمل ونهايته أن هناك موتاً وعزاء وأن زوج إنشراح حسن كان قد اغتاز من وجود ذلك الإنسان الدكتور إبراهيم الرجل المعروف المشهور، والشاهد هنا أن البداية

(١) ضحى عاصي، ١٠٤ القاهرة، مرجع سابق ص ٩.

(٢) المرجع السابق ص ٢٤٤.

والنهاية واحدة تحكي الموت لهذه الإنسانية أو لبطلية العمل التي كانت رمزاً للتعبير عن فكرة الموت، وكيف أن مخيلتها أو حلمها قد تحقق بأن الجميع رأوا العربة التي أقلتتها إلى مثواها الأخير وقد حملت رقم « ١٠٤ » القاهرة، وهو الأمر الذي يؤكد أيضاً تلك الفكرة الداعية إلى أن هناك واقعاً صعباً عاشته تلك البطلة، التي حاولت كثيراً التأكيد على تلك الأحلام، ولكن لم يصدقها أحدٌ، من هنا أدركنا أهمية البنية الكبرى للعمل باعتبارها مفتاحاً لدراسة النص والتوغل فيه وأصبحت عتبة من عتبات النصوص فما النص بأكمله إلا مجموعة من العتبات.

الفكرة وتسلسلها في الفصل الواحد

Continuité de l'idée dans le même chapitre.

Continuity of the idea with in the same chapter

تَسْلُسِلُ الْفِكْرَةَ فِي الْفَصْلِ الْوَاحِدِ فِي الْعَمَلِ الْأَدَبِيِّ مِنْ مُمَهَّدَاتِ فَهْمِ النَّصِّ، حَتَّى لَا يَرْتَبِكَ الْقَارِئُ فِي الْوُصُولِ إِلَى هَدَفِ الْكَاتِبِ، وَهَذَا الْأَمْرُ نَرَاهُ بوضوح في الأعمالِ الْقَدِيمَةِ، على غيرِ ما نراه الآن من التَّشْطِيطِ فِي الْحِكْمِيِّ وَالتَّقْدِيمِ وَالتَّأخِيرِ، لذلك فإنَّ الطَّرِيقَةَ التَّقْلِيدِيَّةَ الَّتِي كَانَتْ مُتَّبَعَةً، وَمَا زَالَتْ عِنْدَ الْبَعْضِ هِيَ تَسْلُسُلُ الْحِكْمِيِّ كَمَا فِي رِوَايَةِ «أَحْلَامِ أُسَيْرَةِ» لِلْكَاتِبِ إِبْرَاهِيمَ السَّيِّدِ طه، فَقَدْ سَارَ فِيهَا عَلَى النَّهْجِ الْقَدِيمِ، تِلْكَ الْأَحْلَامُ الَّتِي رَاوَدَتْهُ كَثِيرًا كَمَا يَرَى بِلَدِهِ مِصْرَ فِي أَفْضَلِ حَالٍ، وَقَدْ تَنَبَّأَ فِيهَا بِقِيَامِ ثَوْرَةِ ٢٥ يَنَايِرَ؛ لِأَنَّهُ تَنَاوَلَ الظُّلْمَ الْوَاقِعَ عَلَى الشَّعْبِ الْمِصْرِيِّ، وَكَيْفَ اسْتَوْلَى رِجَالُ الْأَعْمَالِ عَلَى مَقْدَرَاتِ الشَّعْبِ، فَبَدَأَ بِدَايَةِ هَادِئَةٍ مَعَ أُسْرَةِ جَابِرِ أَفْنَدِي الْمَكُونَةِ مِنْ خَمْسَةِ أَفْرَادٍ، حَيْثُ عَانَى الْأَمْرَيْنِ مِنْ أَجْلِ تَعْلِيمِهِمْ جَمِيعًا، وَلَكِنَّ الْهَمُومَ دَائِمًا مَا كَانَتْ تَتَكَالَبُ عَلَيْهِ كَمَا هُوَ الْحَالُ عِنْدَ الْكَثِيرِينَ يَقُولُ: «أَلْقَى بِالْقَلَمِ جَانِبًا، أَسْنَدَ رَأْسَهُ إِلَى رَاحَتِهِ وَأَغْمَضَ عَيْنَيْهِ فِي إِذْعَانِ كَامِلٍ. كَانَ عَثْمَانُ أَفْنَدِي هُوَ الْوَحِيدُ الَّذِي يَعْمَلُ بِهَمَةٍ وَنَشَاطٍ ظَاهِرِينَ... أَمَّا الْآخَرُونَ فَالْبَعْضُ كَانَ يَصَارِعُ

الموانع ويحاول أن يعمل، والبعض الآخر كان يخوض عباب خضم الأحزان في عوالم أخرى.. عوالم بعيدة كل البعد عن قاعة الأرشيف»^(١). هذه كانت بداية العمل، والتي أشار فيها إلى الحالة التي عليها جابر أفندي ومن معه في العمل، فقد كان الحزن مسيطراً على الجميع ويظهر ذلك الحزن في قوله غاضباً من السَّيَاسَةِ الْمُتَّبَعَةِ في البلادِ يقول: «ومع تقادم عمر انقلاب يوليو وحكم العسكر.. تصدع الهيكل الاجتماعي لشعب مصر، وما لبث أن انهار تماماً.. فقد اختفت الطبقة الوسطى وأصبح المجتمع يتكون من طبقتين فقط!! أقلية مougلة في الثَّراء.. وأغلبية مسحوقة تماماً وشيئاً فشيئاً بدأ أنين الشَّعْبِ يعلو وهو يلهث وراء السَّرابِ، الذي كان وما زال يلوِّح له بين الفينة والأخرى على وسائل الإعلام الخبيث»^(٢). وبالفعل هو ما حدث في المجتمع المصري، لدرجة أفقرته، وأصبحت الهوة متسعة بين الغني والفقير؛ فالفقير ازداد فقراً والغنيُّ ازداد غنى، وهي الفكرة التي ألحَّ عليها الكاتبُ في هذا الفصل من عمله الروائي. ويرشح لتلك الفكرة في الفصل نفسه بالتأكيد على تدهور التَّعليم في مصر؛ بدءاً من المدرسة وعدم حضور الطلاب بوازع من المعلمين أنفسهم - للأسف - وأصبحت المدارسُ خاويةً على عروشها من الطلاب، ولا ندري ما السَّبب؟ وأعتقد أنَّ الدَّولة لو أرادت أن تعيد الطلاب إلى المدارس لأعادتهم رغماً عن الجميع، فقد تكبَّد أولياء الأمور الأموال الطائلة من أجل تعليم أبنائهم، فيذهبون بهم إلى الدُّروس الخصوصية، وأصبحت المدارس الخاصة هي ملجأ الكثيرين، وفي الوقت نفسه هناك دروس خصوصية، أي أنَّ التَّعليم لم يعد مجانياً، ولم يعد حق الإنسان في التَّعليم كالماء والهواء، كما ذكر عميد الأدب العربي طه حسين بل أصبح من لديه أموال هو من يستطيع أن يتعلم، وهذا ما عزف عليه الكاتبُ في الفصل نفسه ليربط فكرته التي أراد ظهورها وهي الفساد الذي استشرى في البلاد، فقد ذهب إلى ابنه ليتأكد من

(١) إبراهيم السيد طه، أحلام أسيرة، الدار المصرية السعودية، القاهرة ٢٠١٢، ص ٢٣.

(٢) المرجع السابق ص ٤١.

وجوده في المدرسة أم لا وكان ابنه في مدرسة «علي مبارك» وما لهذا الاسم من دلالات فهو أبو التّعليم في مصر، وهو من قام بإنشاء كلية دار العلوم والكتب خانة (دار الكتب المصرية) يقول الكاتب: «وما أن وصل إلى باب المدرسة حتى وقف ينظر هنا وهناك في ذهول ودهشة.. كأنه يرى عجباً!! الباب كان مفتوحاً على مصراعيه.. طلبة يخرجون وطلبة يدخلون في حرية كاملة!! ظنّ جابر أفندي أنّه قد أخطأ العنوان.. وأنّه جاء إلى إحدى الجامعات وليس إلى مدرسة ابنه!! سأل واحداً من الطلبة.. فأكد له أنّه لم يخطئ العنوان، وأنّه يقف أمام مدرسة «علي مبارك الثانوية»^(١). وظل الكاتب في تأكيد على فكرته التي أوما إليها في بداية الفصل، وسار معها حتى نهاية الفصل، بل إنَّ الفكرة ظلَّت إلى نهاية العمل ولكنّه في الفصل الأول قد عبر عنها بتأكيدات عديدة، من أهم تلك التأكيدات ما تناوله حول وضع التعليم في مصر الآن وقت أن خط هذا الكلام، فحين نظر إلى لافته المدرسة تأكّد له أنّها بالفعل مدرسة «علي مبارك» وأنّه بالفعل فيها، فلا يوجد رابط ولا حازم فيها، مثلما كان في السّابق يؤكّد أنّ هذا التّسيّب وذلك الإهمال من الأسباب الرئيسة في فشل التّعليم ووصولنا إلى الهاوية» نظر إلى اللافتة وقرأ الاسم «مدرسة علي مبارك» ثم قال مخاطباً الاسم العظيم، وهو يهز رأسه في تلهف حزين: «الله يرحمك ويرحم أيامك»^(٢). استدعاء الاسم «علي مبارك» بمفرده يؤكّد هذا الحزن القابع بداخل الكاتب ويأتي على لسان البطل جابر أفندي، فجابر أفندي ذهب إلى تلك المدرسة للتأكيد على أن ابنه يقوم بالحضور إليها يومياً، يسأل عن مستواه العلمي، ولكنّه فوجئ بالعجب العجّاب، المدرسة مفتوحة على مصراعيها، والطلّاب في حلٍّ من أي التّزام بالتّواجد بداخل الفصول، المعلمون لا يلقون بالآبهؤلاء الأطفال يذهبون لإكمال نومهم الذي حرمتهم منه دروسهم الخصوصية بالليل، لذلك يقول الكاتب: «دلوقتي بس اتأكدت

(١) أحلام أسيرة، مرجع مذكور ٣٦.

(٢) المرجع السابق ص ٣٦.

إن ابني كان عنده حق لما بطل ييجي.. روح يا شيخ منك لله انتہ والي مشغلينك خربتوا بيوتنا وضيعتوا البلد!!»

وتأكيداً أيضاً على تلك الفكرة التي عناها الكاتب منذ البدء نراه يبين أمراً مهماً، وهو حين تقوم الحكومة برفع المرتبات تقوم في الوقت نفسه برفع الأسعار، لدرجة جعلت الكاتب يأتي على لسان البطل جابر أفندي بهذه الفقرة التي عبّرت بصدق عن معاناة فئة كبيرة من المجتمع «إليك هذا الخبر السار.. لقد عبّرت الحكومة عن نيتها في رفع الرّواتب والمعاشات بنسبة عشرة في المائة» وما كاد المذيع أن ينتهي من الإدلاء بالخبر السار.. حتى أطلق جابر أفندي من أعماقه صرخةً عظيمةً.. وكاد أن يسقط إلى الأرض وكأن المذيع قد سدد إليه ضربة قاضية!! وذلك لأنّ هذه العشرة في المائة تعني شيئاً واحداً.. وهو أنّ الأسعار سوف تتضاعف مراتٍ عديدة^(١).

الفِكرَةُ وتسلسلها وتربّطها عبر العمل كلّ

l'oeuvre. de l'Idée et ses liens tout au long de la Continuité

Continuity of the idea and its structure within the work

تسلسل الفكرة في العمل كله يبدو في الأعمال الأدبية وغير الأدبية، لأنّ الفِكرَةَ التي يدور حولها العمل تظل من البدء حتى المنتهى؛ محاولاً الكاتب إثبات فكرته بالدليل العقلي والنّقلي وتصبح الفكرة وتسلسلها عبر العمل كله عتبةً من عتبات النصوص، فهي فكرة تظل عالقة، مدونة في المبتانص، لتصبح واقعاً على الصفحات، تمكّن الباحث من تتبع أثرها في العمل، ويمكن للدارس جعلها موضوعاً لدراساته؛ لذلك سنأخذ مثلاً واحداً على تسلسل الفكرة في كتاب نقدي حيث تظهر تلك الفكرة بجلاء في كتاب «صورة صلاح الدين الأيوبي في الآداب الغربية الوسيطة» للدكتور أحمد درويش؛ لأنّه في حد ذاته تذكّرة للغالين من أمة العرب وخاصة من

(١) المرجع السابق ص ٥٤.

يتناولون على هامة تلك الشخصية التاريخية أمثال يوسف زيدان وغيره، ممن أرادوا النيل من رموز الأمة العربية، والتي أصبحت تشبه الأسطورة العالمية تتناولها الآداب الأخرى على اعتبار أن تلك الشخصية خارقة للعادة بفضل ما قامت به، من إنجاز يستحق عبارة الأسطورة، بالفعل كان صلاح الدين الأيوبي مبعث الإعجاب والتقدير في الآداب الأخرى فكُتِبَ عنه الكثير لدرجة أن تلك الكتابات خرجت عن النَّصِّ، وأعطت صلاح الدين الأيوبي أشياء أخرى ومكتسبات أخرى فوق تلك التي أحرزها على أرض الواقع، فهو من حارب المعتدين على بلاده أو ما كان يعرف بتلك «الحروب الصليبية»، التي جاءت لنا غازية من الغرب فتصدَّى لها في حطين عام ٥٨٣ وأخرجهم من بيت المقدس بعد أن حررها من براثنهم، وجاء لنا الدكتور أحمد درويش، بهذا الكتاب لنرى صورة هذا القائد المغوار في كتابات الغرب، كيف نظروا إليه؟ وكيف عبَّروا عن تلك الشخصية العظيمة؟ وظلت تلك الفكرة من أول الكتاب إلى آخره، أي أن الفكرة كانت تمور في عقل الكاتب وأصبحت مطروحة في العمل كله، وأضفى عليها نوعاً من التأكيد بالنظر إلى التراث، وكيف كان الفرنجة في قصص ألف ليلة وليلة. ومن المعروف أن أي شخصية تاريخية لا بُدَّ وأن تكون هناك ملابسات عليها بسبب وجود بعض الطوائف المخالفة لهذه الشخصية، وهو ما حدث في العالم العربي إبان وجود شخصية صلاح الدين. وكيف كانت هناك بعض الكتابات في عصر صلاح الدين، حول الآخر الغربي، وما كتبه تحديداً أسامة بن منقذ في حق الفرنجة، وهو أحد فرسان وكتَّاب عصر صلاح الدين.. وقد عزف الدكتور درويش في هذا العمل على توضيح جزئية مهمة، وهي أن الآخر دائماً متربص بنا ودائماً يعترفون بنا ما دمنا أقوياء ولدينا فكر يمكننا من الاستغناء عنهم، فضلاً عن أن الأمم في حياتها لحظات حرجة في مسيرتها دائماً ما تحتاج إلى تصحيح الأخطاء التي وقعت فيها، وفي الوقت نفسه تحتاج إلى استعادة تلك الثقة الماضية لتستطيع البناء من جديد، وهو الأمر الذي أشار إليه الدكتور درويش في مقدمة كتابه. وإذا كانت الحروب وما يتمخض عنها من آثار مدمرة وبشعة، كانت خيارات بعض الشعوب للاستيلاء على فكر ومقدرات

شعوب أخرى، فإنَّ هناك بقاءً للأثر الناتج عن تلك الحروب، سواء أكان بالسِّلْب أم بالإيجاب أقصد المنتصر أم المنهزم. فبعد تلك الحروب التي شنها الغربُ على العرب، بقيت هناك صورٌ مرسومةٌ لأولئك الغزاة وفي الوقت نفسه كانت هناك صورةٌ صادمةٌ للقائد «صلاح الدين الأيوبي»، رسمها كُتَّاب الحملات التي أرادت الاستيلاء على بلاد العرب، وظهر ما يعرف بالتأثير والتأثر، سواء أكان لدينا في العرب أم في الغرب، وكان لكل آثاره على الجانبين في مجالات متعددة في الأدب والسياسة والحياة الاجتماعية، سواء أكان المنتصر هو من يكتب التاريخ - كما يقال - فيستطيع أن يزيّف ما يريد، أم على أن المغلوب دائماً مولع بتقليد الغالب، فيقلّدون أولئك المنتصرين، وعلى الرغم من ذلك واعترافاً بأن الرومان قد استطاعوا الانتصار على اليونانيين، فإن الغالب هو من كان مولعاً بتقليد المغلوب، لأن اليونانيين كانوا مدارس للفكر والإبداع والفلسفة، فلم ننس فلاسفة اليونان القدماء الذين قامت على أكتافهم حضارة ما زالت أصدائها حتى الآن، فسقراط الذي قال قبل أن يعدموه «ويل لمن سبق عقله زمانه»، يؤكد تفرد تلك العقول كما كان الحال عند بوقراط في الطب، وكذلك أفلاطون وأرسطو وغيرهم من علماء أثينا، فأصبح الغالب العسكري نفسه مولعاً بتقليد المغلوب الثقافي، الذي أحب العلم والثقافة وأصبح منارة. من هنا نقول إن الحروب قد تكون سبباً في تلاقح الحضارات والأخذ والعطاء كما هو الحادث في الآداب اليونانية والرومانية قديماً، وكما هو الحادث في العصر الحاضر مع وجود الحملة الفرنسية في مصر والاستفادة منها رغم أنَّها فشلت فشلاً ذريعاً من الناحية العسكريّة، إلا إنها أفادتنا في معرفة الطّباعة وانتشار الصحافة وأمور أخرى كثيرة، وفي وقت السِّلْم أيضاً كانت هناك إفادة حقيقية للجانبين، كما هو الحال عند البعثات التي أرسلت للغرب نحو «علي مبارك» و«رفاعه الطهطاوي» والعكس من جاء إلينا منهم مستشرقاً نحو كارل بروكلمان، وريچيس بلاشير من الألمان؛ لذلك فإنَّ الفكرة التي يرمي إليها الكاتب ظلت إلى نهاية العمل وإثبات أن المغلوب يقوم في أغلب الأحيان بتقليد الغالب، وهو ما حدث مع صلاح الدين وجعلوا أصله غريباً.

وتأكيداً للفكرة فقد كانت فترة تلك الحروب مُؤدَّجاً بالفعل للتأثير والتأثر، وليس التأثير والتأثر بفعل النص نفسه، ليجد له نصاً آخر يأخذ منه هذا التأثير، وقد أشار الدكتور درويش إلى ذلك، حيث إن الأمر قد اتسع فقد تكون الصورة أو الانطباع عن شخص بعينه، تنتقل إلى الغرب ليتسع مداها وهو انتقال مكتوب، بلا شك، ولكن الأمر قد يزداد في إطار التعبير عن شخصية لها تاريخها العربي مثل شخصية القائد صلاح الدين الأيوبي فنجد هناك صورة للأمة العربية في الأمة الغربية بفعل تلك الشخصية، وتصبح هناك صورة راسخة في الأذهان عن هذه الشخصية بفعل حدث عظيم قامت به، وهو الأمر المتمثل في هذه الشخصية، فأصبحت صورته في الغرب مرعبة. خاصة وأن تلك الشخصية اتسمت بالقوة والنبيل. وكانوا يجعلون من أنفسهم نبلاء!! فكيف بهم وقد وجدوا من هو نبيل خاصة في هذا القائد. فبعد أسر السلاجقة الإمبراطور رومانوس ديوجينيس استغاث البيزنطيون بالغرب، فأصبحت النداءات في كل مكان، لدرجة الباباوات والقساوسة سارعوا من أجل نجده، وكانت موعظة البابا إربان الثاني ١٠٩٥ هي التي حثت العالم المسيحي على الحرب ضد المسلمين ووزع على المحاربين الصليبان، ومن هنا سميت بالحروب الصليبية فأخذوا القدس عام ١٠٩٩.

لقد وصل بهم الأمر ومن كثرة اندهاشهم بتلك الصفات النبيلة إلى تحوير تلك البطولات والجور عليها، ليدخلوها في باب المحتالين أو الخونة، وبعد أن فشلوا في ذلك جعلوا من أصول صلاح الدين ونظراً لشجاعته وإقدامه في حربهم جعلوا يثبتون أن أصوله مسيحية، وأن القيم التي يتمتع بها هي في الأصل قيم مسيحية وأن أصوله أوروبية، وأصبحت هناك دراسات في هذا المجال وأقوال من الشعر والنثر، وكانت تلك الدراسات خاصة بالأدب المقارن في رصد صورة الشرق في الأدب الغربي، ومن أهم تلك الدراسات الدراسة التي قدمها الإيطالي فيورافانتي ١٨٩١ حول أسطورة صلاح الدين في الأدبين الإيطالي والفرنسي، وقد علق عليها الكاتب الفرنسي الشهير جاستون باري، وهو الأمر الذي فتح مجالاً واسعاً حول الدراسات المقارنة والاطلاع على الآداب المختلفة، وليس غريباً أن تجرى تلك الدراسات حول شخصية قد انتصرت واستردت بيت المقدس منهم.

وكأنَّ الدكتور درويش في الفكرة التي ألحَّ عليها في هذا الكتاب يرد في طبعته الجديدة على ما زعمه الكاتب يوسف زيدان، الذي تناول على قامة من قمم القادة العرب ، فقد ذكر يوسف زيدان أن شخصية صلاح الدين الأيوبي أحقر شخصية في التاريخ، وزعم بأنه حرق مكتبة القصر الكبير، وعزل النساء عن الرجال من الفاطميين، وفعل كذا وكذا، ولكننا نرد عليه بأن يوسف زيدان قد تجنَّى على شخصية صلاح الدين في الوقت الذي عرف الجميع أنه سرق رواية عزازيل بنصوصها، وذلك موجود وموثق بالصورة في كتاب « الرد على البهتان في رواية يوسف زيدان عزازيل»، وهذا الكتاب للأبنا بشوي مطران كنيسة دمياط وكفر الشيخ ودير الشهيد دميانة. وكيف أن صلاح الدين الأيوبي لم يقم بعزل النساء عن الرجال من الفاطميين وهذه كذبة من أكاذيب يوسف زيدان، وأن مكتبة القصر الكبير لم يحرقها صلاح الدين، بل إن الشدة المستنصرية التي سبقت صلاح الدين، هي من جعلت الناس يلتحفون بالكتب التي كانت موجودة، وبحث فيها صلاح الدين عن كتب العلم وأعطاهم للعلماء وقام ببيع بعض الكتب التي كان يريدها الناس، اتقاء تلك الشدة التي عاشها العرب والمسلمون. ولم يكتف بالتناول على الرموز العربية من المسلمين بل تناول أيضاً على الرموز من المسيحيين فقد ذكر في عزازيل أن القديس الكسندروس التاسع عشر قتل أريوس بالسم، وهذا تزييف طبقاً للمراجع المسيحية؛ لأن البابا الكسندروس توفي قبل أريوس بثمانية أعوام.. وهذا ما جاء في كتاب « الرد على البهتان في رواية يوسف زيدان عزازيل» فضلاً عن سرقة النصوص من الكنيسة..

لذلك نبقى مع كتاب الدكتور أحمد درويش وفكرته التي ثبت بها أنَّ تَسْلُسُلَ الفِكرَةِ من عَتَبَاتِ النُّصُوصِ، ولَبِنِينَ من خِلالِهَا شَخْصِيَّةَ صلاح الدين الأيوبي في الآداب الأوروبية، فمن صورهِ النَّاصِعة أَنَّهُ وبعد فشل دخول ريتشارد قلب الأسد القدس وقَّع ريتشارد قلب الأسد هدنة مع صلاح الدين لمدة ثلاث سنوات سمح فيها صلاح الدين للحجاج المسيحيين بالوفود إلى بيت المقدس، دون أن يتعرض لهم أحد.. ومن صور صلاح الدين الأيوبي في الغرب أنه كان يعامل الأسرى معاملة حسنة، فقد

وقع في الأسر ملك طبرية، الذي وقع مع مجموعة كبيرة من فرسانه في أسر صلاح الدين، وقد أحسن صلاح الدين له ولغيره من الملوك الذين وقعوا في الأسر، ولم يستطع الملك تدبير ١٠٠ ألف دينار من أجل الفدية، وقد سمح له صلاح الدين بإطلاق سراحه على أن يدبر هذا المبلغ العام القادم، وليس ذلك فحسب بل أعطاه حق اختيار عشرة من فرسانه كي يطلق سراحهم، وأمر حراسه بعلاج الأسير المريض، وحين رغب في العودة إلى بلاده أمر صلاح الدين بإعطائه ٢٠٠ مارك، وقد أخطأ الكاتب وكتب ٣٠٠ مارك، وعاد بالأمر للقائد صلاح الدين حتى يصوب الخطأ الذي وقع فيه، فأمره صلاح الدين أن يعطيه ٤٠٠ مارك، وذلك حتى لا يقال إن القلم أكرم منه». وكان صلاح الدين يعتني بالمرضى أشد الاعتناء، فقد كان يتنكر ليتعرف أحوالهم.. والأمثلة على نبل أخلاق صلاح الدين كثيرة، منها حين طرق أبواب الإخوة المسيحيين في القدس يوم مولد السيد المسيح عليه السلام، وأغدق عليهم الهدايا ولأطفالهم؛ ابتهاجاً بهذا اليوم لدرجة أن البعض شك في تلك الروايات التي تروى بأن جذوره من الغرب المسيحي، وأن أمه فرنسية جاءت إلى مصر وتزوجت والده وأنجبتة، وكثيراً ما ذكروا تلك الأسطورة وكيف أن الفرنسيين يعدون أحوال صلاح الدين، وقد أخذ عنهم الفروسية والشهامة كما تقول تلك الأساطير، بل إن هناك قصصاً بعينها منها ما كتبه بوسون دي جويو، والتي جعل فيها صلاح الدين يعتنق الديانة المسيحية ويفسرون ذلك بأنه كان محباً للمسيحيين، وقد ذكر دانتى في الكوميديا الإلهية قيمة ونبل صلاح الدين الأيوبي والإسكندر المقدوني..

وقد أسهم الأدب الإسباني في ظهور صورة صلاح الدين الأيوبي، وتجسيد تلك الأسطورة، فكتب جون مانويل في منتصف القرن الرابع عشر قصة تتحدث عن صلاح الدين العاشق والباحث عن الحب تنطلق من القاهرة، حيث يعشق صلاح الدين امرأة بارعة الجمال من مصر، وعندما طلب ودّها اشترطت عليه شرطاً وهو أن يجيبها عن سؤال «ما أجمل خصلة يمكن أن يتحلّى بها الرجل وتصبح مصدراً لكل الخصال الأخرى؟ وفكّر طويلاً، ولكنه لم يستطع الإجابة، فطاف البلاد شرقاً وغرباً، وكان متنكراً في صورة

شاعر إلى أن وصل إلى أحد القادة الغربيين فأخذه إلى والده الكهل المخضرم،
ليجيب له عن السؤال فاكتشفه الكهل، وعرف أنه صلاح الدين بحكم
أن الكهل كان قد وَقَعَ في الأسر لديه وعفا عنه، فأخذه جانباً وقال إنَّ أجمل
خصلةٍ يمكن أن يتحلَّى بها الرجل وتصبح مصدراً لكل الخصال الأخرى
هي «الشرف» ..

من هنا تتضح الفكرة أكثر، باعتبار أنَّها عتبةٌ من عتبات النُصوص؛ ذلك
أنَّ البطولاتِ العسْكَريَّةَ للقائد وحدها ليست سرَّ إعجاب المغلوب بالغالب
وإنما كانت صفة الرحمة بالأسرى والضعفاء والكرم والجود والنبل، خاصة
مع أعدائه، وأصبحت هذه القصص تمثل تراثاً ضخماً لدى المسيحيين في
الغرب، ومن ثم ظهرت صورة صلاح الدين في الغرب في هذا الشكل المعبر
عن كرمه ونبل أخلاقه.

وفي الكتاب نفسه حاول الدكتور درويش وتأكيداً على فكرته التي توخاها
منذ البدء تبيان أنَّ كتاب صلاح الدين كانوا منصفين في الكتابة عن الغرب،
وأنَّ عصره كان يتمتعُ بالحرية الفكرية، فلا قيودَ على أحدٍ وهو مبحث رائع
وجميل يضاف إلى ما سبقه من دراسات تعتبر خاضعة للأدب المقارن، قام بها
الأمير أسامة بن منقذ يصور فيها أخلاق وشجاعة الفرسان من عدمه لدى
الفرنجة، خاصة في ذلك العصر الذي كان فيه صلاح الدين الأيوبي، وجمع
كل تلك الصُّور في مؤلفه «الاعتبار»، والذي نال اعتبار الجميع واحترامهم،
فقد حوى فيه كنزاً من الآثار هنا وهناك الخاصة بالأدب ورسم الصُّورة
حول الفرسان الآخرين الذين حاربوا صلاح الدين واحتلوا بلاداً عربية
عديدة، كان لها أثرها على الواقع العربي والإسلامي، يُضاف إلى ذلك أنَّ
أسامة بن منقذ كان شاعراً وفارساً ومن كبار شعراء الفرسان في عصره، وكان
ديوانه الحماسي لا يفارق خيمة صلاح الدين، فقد كان معجباً بما كان يكتبه،
لما فيه من شجاعة ورغبة في الإقدام للنيل من الأعداء، وقد كان أسامة بن
منقذ منصفاً في وصف أولئك الفرنجة، حيث وصفهم بصفات فيها تحليل
لذكراهم على العكس مما كانوا يفعلونه حين يتحدثون عن فرسان المسلمين

والعرب، وهذا ما ظهر بجلاء في أعمالهم. وذكر ذلك بأمانة علمية الدكتور أحمد درويش، تأكيداً منه على فكرته، وهذا ما يؤكّد على ما ابتغيناه من أن تسلسل الفكرة هي عتبة نصّية.

وقبل أن نخوض في تلك الصور التي رسمها أسامة بن منقذ للغرب كان جديراً بالدكتور درويش تناول لفظة «الفروسية» التي تنازع فيها الغرب والشرق تحيزاً لأصل الكلمة، وقد كان هو الآخر منصفاً في البحث والتنقيب عن أصل هذه الكلمة بالدليل، وأرجع أصلها إلى التراث العربي العظيم مستشهداً على ذلك بقول المصطفى صلى الله عليه وسلم: «علموا أولادكم العوم والفَراسة»، والفَراسة هنا تعني الفروسية، وهو ما فسره صاحب لسان العرب بأن الفَراسة بفتح الفاء تعني العلم بركوب الخيل، وقد استخدمت اللفظة عند الكتاب والمبدعين، سواء في الإبداع أم في المعجمات، فهذا ياقوت الحموي يتحدث عن إحدى البلاد فيقول: «ولأهلها فروسية وبأس شديد، وقد قهروا جميع من حولهم». وكما ذكر الدكتور درويش في كتابه بأن دوائر الشجاعة والعلم والفتنة والجود تلتقي كلها تحت ظل كلمة الفروسية، ومنها تنبثق آداب هذه الخصلة. وهو المعنى المرتبط بدعوة القرآن «وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم»، وقد أكد أسامة بن منقذ على أن الإفرنج يتمتعون بالشجاعة في الفروسية، وأضاف بأنهم أصحاب القضاء والحكم وقال عنهم: إن الإفرنج ليس فيهم إلا فضيلة الشجاعة والقتال لا غير، ويتعجب في الوقت نفسه من عيب يمتلك أولئك الإفرنج وهو عدم الغيرة على نسائهم بما يتطلبه نقصان النخوة التي هي ضرورية للشجاعة، ويؤكد أسامة بن منقذ على شيء مهم، وهو أن الذين يخالطون المسلمين منهم يصبحون أقل جفوة وخشونة من الذين لا يخالطون المسلمين، وأن هؤلاء الإفرنج تقل خشونتهم وجفوتهم إذا عاشروا وعاشوا المسلمين.. ويورد الدكتور درويش ما قاله أسامة بن منقذ في حق المسلمين وكيف أنهم كانوا لا يخشون الموت ولا يهابونه، وقد قال: «لا يظن ظان أن الموت يقدمه ركوبُ الخطر، ولا يؤخره شدة الحذر ففي بقائي أوضح معتبر، فكم لقيت من الأهوال واقتحمت المخاوف والأخطار ولاقيت الفرسان

وقتل الأسود وضربت بالسيف، وطعنت بالرماح وجرحت بالسهم وأنا من الأجل في حصن حصين إلى أن بلغت التسعين»^(١). وقد عاش أسامة بن منقذ ستة وتسعين عاماً التقى في آخرها بصلاح الدين الأيوبي، وكان محباً له وقد عاصر عودة بيت المقدس قبل مماته بعام تقريباً.. من هنا فإن الآخر حين يرسمه ويكتبه من هو بعيد عنه أو هو ضده ويشهد له بالشجاعة أحياناً وبعدم النخوة في أمور أخرى، لهو دليل على الحقيقة التي نفذت منها ريشة أسامة بن منقذ الشاعر العربي، وكل ذلك تأكيداً على فكرة شهامة ونبيل صلاح الدين الأيوبي. وأصبحت الفكرة عتبة نصية على الحياة نفسها؛ لأن تلك الفكرة كانت في مخيلة الكاتب، أي تعتبر ميتاً نص، ثم يقوم بترجمتها على الورق فأصبحت نصاً.

وتسلسل الفكرة في العمل كله، على اعتبار أنها [عتبة من العتبات النصية وأيضاً عتبة على الحياة] تتضح أيضاً في تحليل ديوان «حارس الوجد» للشاعر محمد منصور سليم؛ حيث كانت الفكرة تدور حول الألم وكيف أن هذا الألم، الذي عاشه كان متأثراً فيه بما تأثر به أمل دنقل الشاعر الكبير من قبل، فقد سار هذا الشاعر على خطى أمل دنقل في هذا الديوان، وهو ما سنراه في تأكيدنا على تسلسل فكرته الداعية إلى التأمل فيما حدث للسابق في قصائده، وهو أمل دنقل، وهي عتبة تناصية، وأيضاً ما حدث للاحق وهو الشاعر محمد منصور.. وتبدو في قصيدة النثر عند شاعرنا فكرة التشظي كما هو الحال عند أمل دنقل، وقصيدة النثر ظهرت بقوة في بداية ستينيات القرن الماضي مع مجموعة من الشعراء، الذين أرادوا كسر القديم وإيجاد روح جديدة في الكتابة نحو أنسي الحاج ومحمد الماغوط وتوفيق الصايغ وأدونيس بعد ذلك. وقصيدة النثر هي قالب ثري موجز ومكثف جداً تكاد تشترك مع القصة القصيرة في التكثيف، ليس لها قافية ولا وزن، بل لها موسيقاها الخاصة الداخلية وإيقاع منفرد بها وإيجاءاتها ليس لها حدود، وبها غرائبية في

(١) د. أحمد درويش، صورة صلاح الدين الأيوبي في الآداب الغربية، دار النابغة، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠١٧ ص ٤٤.

الصورة وتحتاج إلى فهم عميق، وقصيدة النثر جاءت لتكتشف القيم الشعرية في النثر، وتختلف قصيدة النثر عن الشعر الحرّ في أنّها تقتصر إلى التقطيع بينما يلتزم الشعر الحرّ الفراغات في نهايات المقاطع الشعرية، ثم تستمد قصيدة النثر قوتها من بنية الجمل.. كما أن قصيدة النثر تتسم بالتشطي، والتشطي هنا من قبيل الفوضى المنظمة التي تفتت لتلتحم وتهدم لتبني. وكذا التفاعلية، فهي تنهض وتتفعل مع شكل من أشكال الفنون، وهو القصة القصيرة.. وأيضاً الذاتية لأنّ الشاعر يتحدث عن نفسه وذاته وعن العالم من خلال ذاته. تتسم أيضاً قصيدة النثر بالإيقاع ذلك الإيقاع الخفي الذي ترصده الروح ويسمعها العقل ذلك الإيقاع المرتبط بالشعرية. ومن الطبيعي أن تتسم قصيدة النثر بالتعقيد لما نحن عليه الآن من تعقيد في حياتنا، لأنّ القصيدة هي نتاج الحالة الثقافية والفلسفية التي نعيشها الآن، وبما تتجه العولمة، وتأتي المشاركة باعتبارها سمة أخرى من سمات قصيدة النثر أي مشاركة المتلقي للمبدع في إنتاج آخر للقصيدة أو إكمال القصيدة وفق رؤيته لها، فالمتلقي أصبح مشاركاً للمبدع في إنتاج إبداعه، وهي مزيج من مزايا قصيدة النثر والقصة القصيرة وبعض الأنواع الأدبية؛ للتأكيد على تسلسل الفكرة باعتبارها عتبة نصية.

وديوان «حارس الوجد» الذي بين أيدينا للشاعر محمد منصور هو قصيدة نثر وهو الأول له، عبّر فيه عن تجربته الشعرية تجاه الوطن والحياة والواقع والناس والمحجوبة، عبر فكرته الأم الداعية إلى إظهار الألم والوجد في تسلسل رائع، وهو ما كان مخمّراً في عقله عبر حياته لتصبح عتبات في النصّ، وكأنّه يرصد تلك الأحداث التي عاشها مع ذلك الواقع المعيش، مشرقاً ومغرباً فهو من صعيد مصر الأصيل، وجاء شعره معبراً عن تلك الأصالة، وقبل أن نخوض في تحليل الديوان نحاول قراءة الغلاف وبعض العتبات المهمة، مثل الإهداء والمقدمة، ذلك أن هذا الغلاف للفنان التشكيلي الأستاذ محسن منصور، وقد جاء معبراً عن فكرة الديوان الذي حمل عنوان «حارس الوجد» فهو لوحة زيتية جاءت بألوان متعددة لدرجات القتامة والألم من الأزرق القاتم إلى الفاتح مع وجود العنوان باللون القريب من لون الدم إشارة إلى الألم الذي تناوله الشاعر في الديوان عبر فكرته أي أنّ هناك

إشاراتٍ بين العنوان والنصوص وبين الغلاف ونصوص الديوان، ومن هنا فإننا نستطيع أن نقول: إنَّ غلاف الكتاب جاء نصّاً موازياً «le para text» وهو إكمال لتسلسل فكرة الألم في الديوان من أوله إلى آخره، أي أنه عبّر عن العمل من خلال الرسمة الدالة على الألم والوجع. وقد بدأ الشاعر ديوانه بإهداء، وهذا الإهداء يعتبر بمثابة رد الجميل، ولا بد وأن نعرف أن هناك فارقاً بين الإهداء المطبوع في العمل، وهو الإهداء المعنوي وبين الإهداء الذي يقوم الكاتب بكتابته بعد الطباعة لإهداء نسخة منه إلى صديق أو قريب، فالإهداء المطبوع هنا على الكتاب جاء لشخصين، أعتقد أنهما عزيزان على الشاعر الأول منهما الأستاذ سيد جمعة، وهو أديب وكاتب وناقد له باعة في هذا المجال، وكذلك أهداه إلى صديقه محمد أحمد إسماعيل، وهو من قام بمراجعة وتدقيق الديوان، ومن الطبيعي أن يكون إهداء العمل إلى مَنْ قدّم معروفاً للشخص نفسه، وأن هذا الإهداء قد يكون للعام، وقد يكون للخاص، والعام يقصد به الوطن والبلاد، أما الخاص فهو لخاصية الكاتب من الأهل أو الأحباب المقربين منه وقد توسعت في ذلك حين تحدثت عن الإهداء في هذا المعجم. فإذا أهدى الكاتب العمل إلى شخص يعتز به فهو يذكر السبب في ذلك، كما أنّه ذكر أن الإهداء «إلى كل من أضاء شمعة بددت ظلامه» أي غيرت حاله من اللاشيء إلى الشيء نفسه من الألم إلى السعادة وهو يتماشي مع فكرته وتسلسلها، وكما أهداه إلى كل شخص قد منحه محبة صادقة دون رياء أو نفاق. وقد أعقب الإهداء بمقدمتين غيريتين. وفي هاتين المقدمتين دفعة كبيرة من هذين العَلَمين لكي ينهضاً بالشاعر، وكيف أن هاتين المقدمتين تُعتبران من الأهمية بمكان، فقد وضحت خلاصة هذا الديوان المعبر عن فكرة الألم، وقدمتا الشاعر إلى الجمهور، وكيف أن هذا الشاعر قد قرأ كثيراً كي يقدم لنا هذا العمل وأنه تلميذٌ مخلصٌ للشاعر الراحل أمل دنقل، الذي عبّر من قبل عن الألم، فضلاً عن احتضان صالون الفنان محسن منصور لهذا العمل وتبنيه رغبة منه ومن صاحبه في أن يعلي من شأن الكلمة الجيدة والوقوف بجوار الشعراء الشباب، وكان الصالون محقاً في تبنيه لفكر الشاعر وطباعة هذا المؤلف، فكل قصيدة تعطيناً ملمحاً جيداً ينم عن عشق الشاعر للكتابة

والسعي نحو اختيار ألفاظ بعينها تنجذب إليها الذائقة الشعرية، وهذا هو دور الصّالونات والمكتبات الأدبية الحقيقية لاكتشاف المواهب الشّابة، وقد استمعت إلى هذا الشّاعر في صالون الفنان محسن منصور، وكان مجيداً في إلقاءه، فضلاً عن اختيار كلماته المناسبة للحدث الذي يتناوله فهو بالفعل تابع لمدرسة أمل دنقل، لذلك، فإنّ الشّاعر لديه حسّ أدبي راقٍ يتجلى في هذا الديوان والذي اعتبره الانطلاقة الأولى للالتحاق بصفوة شعراء قصيدة النثر، وقد أوضحتُ في هذا المعجم أنّ المقدّمة الغيرية من الأهمية بمكان باعتبار أنها عتبةٌ من عتبات النّصوص.

تأكيداً على فكرة التّسلسل كعتبةٍ نصّيةٍ كانت مختصرة في عقل الشّاعر، من خلال الميتانص، يطلّ علينا الشّاعرُ بقصيدته الأولى، والتي حملت عنوان «إنّهُ القدر»، وكأنّهُ يقول ما يحدث لنا من تدبير القدر، والقدر هو ما يقدره الله لنا، ويستدعي مع القدر ذلك القدر الآخر الذي اكتشف من خلاله الجاذبية الأرضية من خلال سقوط التفاحة، وعلى الرغم من هذا السقوط الذي علّمنا كثيراً، فإنّه قد يعقبه، نجاح، نذكر سقوط التفاحة، حيث «قانون الجاذبية» فليس معنى السُّقوط هو الهاوية والرّضا بالأمر الواقع، لأنّ في سقوط التفاحة كان فيها الخير الكثير للبشرية فليس معنى سقوط الإنسان في أمر ما هو نهايته بل قد يكون سبباً في نجاحه وكما يقال: «لكل جواد كبوة ولكل عالم هفوة» وقد تعثر الشّاعر في حياته بأشياء قد تكون في حب عائر ذاق ويلاته بعد أن هجرته المحبوبة، وقد يكون تعثراً في الحياة من ألم أصابه نظير الفقد أو الوجد أو شخص عزيز عليه لم يتوقع منه ما حدث له، أمور كثيرة تحويها قصيدته «إنّه القدر» فجميعنا يسير في حياته وهو مدركٌ أنّ عليه أن يأخذ حذره مما لا يعرفه أو من ذلك البعيد الذي قد يطوله وقد يسبب له آلاماً عديدة.. إنّهُ القدر، وهو هنا يسير في خطة محكمة تعبيراً عن فكرته التي تبناها منذ البدء الدالة على الألم مما عاناه كما الحال عند دنقل.

نمضي في الطريق

بلا حذر

كأننا نعرف

ما المنتظر

فتعصف بنا

الريح

كأوراق الشجر

ولا خيار لنا إنه القدر

القدر، وتناول الحديث عن القدر وما يفعله بالإنسان يجعله يرضى بما يلقاه، ذلك القدر الذي جعله يصدر الديوان بخمس جمل، ينثر من خلالها ما تبقى منه على ذلك المكان والحقل المحتضر، وتبقى شاعرية النص في أن ذلك الذي نثره سينبت وروداً فيها تسامح ونبل أخلاق، فيها عبق الرائحة الجميلة التي تسافر عبر فضاءات مختلفة فربما ترشد تلك الفراشة الجميلة النائمة، ويحملها على العودة إلى ذلك القلب النابض بحبها وعشقها. وعن القدر وما يحمله لنا فقد يتمنى الإنسان أشياء، ولكنه لم يستطع تحقيقها، وهنا يظهر الألم المعبر عن تسلسل الفكرة الرئيسة، كما ذكر شاعرنا «ولا خيار لنا إنه القدر» ليتناص في هذا القول مع قول أمير الشعراء أحمد شوقي، والفارق هنا أن الشاعر جعل هناك وسيلة لعدم الاستسلام، وهي الإسراع من أجل الفعل نفسه ومن أجل التحدي :

وما نيل المطالب بالتمني ولكن تؤخذ الدنيا غلابا

وما استعصى على قوم منال إذا الإقدام كان لهم ركابا

وفي قصيدة «تلك الرواية» تتضح الفكرة شيئاً فشيئاً نراه يحكي قصة حياة فيها من الألم الكثير، إنها رواية الحياة وما بها من ضجر، تلك الرواية أو الحكاية التي تحكي عن ذاك الرجل يضحى من أجل الآخرين، فعامه بألف عام ينير الطريق للسالكين، وقلبه من الحب ينفطر من أجلهم، لذلك فإن هناك صعوبة في الحكى عن ذاك الرجل الذي جف بسببه حبر الرواية بالضبط، مثلما تجمدت الدماء في عروقه بسبب ما عاناه في حياته من آلام وأحزان، فالحكاية عميقة وبعيدة لذلك يسأل عمن يستطيع أن ينبش كنوزها المخبأة،

عن تلك الروح الساكنة بداخله، ليتعرف حقيقة تلك المومياء أي مومياء قلبه
الولهان، فما زالت هناك راقدة تلك المومياء، لذلك القلب الحيران وهو ما
يؤكدُ جزئية الألم المرتبطة بفكرته، فالألم كان عتبة من عتبات أفكاره فأصبح
واقعا يترجمه ذلك الديوان.

تلك الرواية التي أقرأها

كأنها تتحدث عني

تحكي عن رجل عاش عاماً

بألف عام

ويموت دون أن يموت

قلبه معلق كمصباح ينير الطريق للمارة

وروحه كغيمة تزور كل مساءٍ روحها

ونرى الشاعر في قصائده العاطفية، التي تألم فيها بسبب المحبوبة،
يتحسس خطى أمل دنقل في قصائده، ففي قصيدته التي عنوانها بـ «نجمة
تغازل القمر» نرى النجمة والقمر إشارتين إلى الذكر والأنثى، وأن الشوق
الذي يملك الأنثى لا يطفئه إلا السحاب والمطر، لا يطفئه إلا الحب والعشق
والغرام، فبهما تكتمل الحياة، فتلك النجمة المسكينة جلست من أول ليلها
تناجي القمر وتغازله متسائلة ما السرُّ في سحرك أيها البهي الأقمر ذاك الجمال
الذي به تحلو الحياة ويكتمل السهر؟ فيبتسم في خيلاء واستدعاء النصِّ
القرآني فتبسم ضاحكاً، لنسأل ما الفارق بين التبسم والضحك؟ فالتبسم
هو بداية الضحك دون أن تظهر النواجز أي الضروس الخلفية، والضحك
هو انبساط الوجه حتى تظهر الأسنان، أمّا وقت تبسم القمر ضاحكاً حين
حصل على الاكتمال، فوقته يشعر المرء بتبادل العشق والحبِّ، تكتمل بداخله
الفرحة فأصبح القمر بديراً لتسأله النجمة أو الأنثى الحيرى هل من وصالك،
فالعشق ألهب ما بداخلي؟ ليتأكد أنّها في حالة خطرٍ، ولا بُدَّ من الاكتمال

وإطفاء ذلك الاشتعال بالقرب والوصال. ويوصل المحبوبة إلى درجة المالك
لقلبه وحده فهو المليك بعد أن تجرّد من كل غاية ووهب لها ممالكه ويفرش
القلب بالورود عساه يفوز بنظرة تعطيه الحياة ليعرج بجناحي النظرة إلى
مكانتها العليا يرنو إليها، ويحاول أن يقترب منها فحين يقترب منها يكون
في الوقت نفسه قريباً من نفسه، لأنها هي نفسه التي يحادثها، ويبدو أن القمر
الذي قتل عند أمل دنقل وآلامه كثيراً ما زال حياً عن أحفاده من الشعراء
وما زال نقياً يصارع الأهوال في العشق والغرام.

يقول الشاعر:

في الهوى

تجرّدتُ من كل غايةٍ

ووهبت له كل ممالكِي

فكان وحده المليك

وفرشت قلبي بالورود

كي يليق به فعساه يرميني بنظرة

تمنحني جناحين من نور

أعرج بهما في السماء

فأكون بالقرب منك..

وبالقرب مني.

وتتطور الفكرة المعبرة عن الألم وفق ذلك التسلسل باعتبارها عتبة نصية،
حين نراه يبكي المحبوبة في قصيدة «كالسما» والتي يتناص فيها مع بكاء أمل
دنقل في قصيدة «براءة» والفكرة معبرة عن ذلك الألم فالبكاء لدى الشاعر
في «كالسما» فيه حسرة، لأنه يموت مع كل قطرة، حيث لم يستطع الحديث
أو الإفصاح عن مكنون حبه، فالصمت قاتل كما أن الليل موحش ومظلم

وفي الوقت نفسه به سرٌّ عجيبٌ أن ضحكاتها تغيب مع ذاك الليل، وأصبح الليل موحشاً مع ذاك الغياب، ومع عدم القدرة على اللقاء، فحين لا تختبئ نفسها في نفسه، فإنه الليل بسواده وظلامه وهو ترشيح وتسلسل للفكرة. وبكاء الشاعر في عودته إلى نفسه، فلم يجد نفسه التي هي في الوقت نفسه نفسها التي أصبحت تؤرقه، فدرجة الشاعرية تقترب من إدراكه بأن الليل يجثم إذا ما ابتعدت عنه؛ سواء أكانت نفسه التي بين جنبيه أو نفس المحبوبة التي هي لديه كالسما حين تبكي مطراً أي حين تجود السماء فهي المحبوبة في عطائها وفي سخائها، وإذا ما لاحظنا المعجم في قصيدة «كالسما» وجدناه مليئاً بالآلم والأوجاع المعبرة عن الفكرة، فكلماتها تتوزع بين البكاء والموت والقتل والليل الموحش، فلم يعد يقدر على فعل شيء سوى الدعاء بأن يمنحها الله قلباً يمتلئ بالسكينة كي تنشر عبقها في الأرجاء ويسعد هو كبقية الناس بذلك العبق والمحيا الوضيء لتلك الأنثى أو البلد أو الوطن الذي يبحث عنه، وهذا البكاء وذاك استعطاف، وكل هذه الآلام تذكرنا بيبكاء أمل دنقل مع محبوبته، لأنَّه شعر بأن هناك ما يبكيه، بسبب تلك العينين. يقول أمل دنقل في قصيدة «براءة»

أحس حيال عينيك

بشيء داخلي يبكي

أحس خطيئة الماضي تعرت بين كفيك

وأهرب نحو عينيك

يطالعي الندى والله والغفران

وأسقط بين نهديك

تحرق الرؤى

وأسند رأسي الملفوح في صدرك

فقد تترمد الأفكار في جمرِكَ

فيا ذات العيون الخضر

دعي عينيك مغمضتين فوق السرّ

لأصبح حراً

وشاعرنا متأثر بقول ابن عربي حين يتحدث عن نفسه التي بين جنبيه وبينه هو أو بينه وبين الحضرة إلهاماً منه ومن صوفيته أنه يعشق ذلك الشيء يقول:

إذا ما التقينا للوداع حسبنا لدى الضم والتعنيق حرفاً مشدداً
فنحن وإن كنا مثني شخوصنا فما تنظر الأبصار إلا موحّداً

الغياب والوطن وتساعد الفكرة وفق التسلسل؛ حيث إن الشاعر ورغم ما به من ألم غياب المحبوبة عنه وعدم السؤال أو الرد، فإنه يبكي أيضاً في قصيدة حملت عنوان «الغياب» فالغياب نفسه فيه ألم ولوعة، فعلى الرغم أنه يعلم أنها بعيدة عنه وتحاول الغياب والبعد، إلا إنه يحاول في الوقت نفسه أن يخلق لها الأعذار ويعلل ذاك الغياب، لأنه يحيا تحت وطأة هذا الغياب، وأصبح فريسة سهلة مزقتها تلك الأنياب، فيستظل بظل أغنية حزينة يشعر معها بالغربة والأنين، لأنه أصبح سؤالاً بلا جواب، ويتمزق قلبه، لأنه أصبح تائهاً في تلك المدينة بسبب الغربة التي آلمته كثيراً والغياب الذي طال، فقد تمزقت معه كل أشعة السفينة التي من المفترض أن تقله إلى عالم العشق والهيام، عالم فيه هدوء وراحة واطمئنان، ولكن هيهات هيهات، ما دام الوطن حاله هكذا فسيظل ممزق الأرجاء، لأن الوطن لم يعد وطنه، والمكان لم يعد مكانه، بل إن هذه البلاد هي ليست لنا، إنها بلادهم هم، ونحن العبيد كما قالوا من قبل، لذلك فقد مزقته الآهات والتنهيدات على صدر هذا الوطن العظيم، فأصبح غائباً لأنها هي الأخرى غائبة، إنها وطنه العظيم «مصر» فمتى تعود مصر لنا متى تعود مصر لنا؟؟!! هكذا يسأل الشاعر:

كلّ يوم تزداد غربتي

في تلك المدينة

في الغياب
تمزقت كلُ أشرطة
السفينة
ويبقى السؤال عن
أسباب الغياب؟
والإجابة ما زالت..
سجينة

وصراع الأنا المعبر عن الألم والفكرة ظاهران، حيث إن الشَّاعر في صراعه مع نفسه لا ينسى السبب في ذلك، وهو «الأنثى» التي كانت وما زالت بداخله يحاول المقاومة، ولكن دون جدوى، ظل الصراع الدفين بالداخل نراه يفتح نافذته ليطل منها على ذاته ونفسه، فيرى في نفسه أشياء ليست أشياء، بل هي أشياءها الباقية والمتناثرة هنا وهناك والتي آلمته كثيراً بسبب ذلك الفراق فأصبحت سواد ليل ينتشر بداخله، يظل ذاك الحب القديم بداخله ينغص عليه كينونته البشرية، يوقظ كل ما فيه من مشاعر وأحاسيس، كلما داعب الكرى جفن عينه صحا وأفاق على رؤية ضبابية لحلم يختصر، حلم ذاك الوليد الذي شبَّ على طوقه دون أن يقترب ظل يهمس مع نفسه، لأنه لم يستطع البوح عن تلك الآلام ولم يحتمل.. إن تلك الآلام والأحلام التي كانت وما زالت تراوده عن تلك الفتاة التي سكنت فؤاده وجسمه بكل ما فيه لم يستطع الفكاك منها، بل لم يستطع التخلص من أشياءها التي سكنت بداخله، إنَّه الصراعُ الداخلي الذي يتناوبه بين الفينة والأخرى، فلم يشف الغلة له، إلا دموعه التي بها تنهمر الأوجاع وتتألم المدينة التي تسكنه، تلك المدينة التي طالما ذكرها في أشعاره فالمحبة هي مدينته، والمحبة هي الوطن هي السكن هي المكان والزمان، إنَّها قصةُ حياته مع الماضي والحاضر، إنَّها روايةٌ بالفعل لم تكتمل روايةٌ بها الأنين صدعٌ يقول في قصيدة «بداخلي» ص ٢٩:

أفتح نافذتي

أطلُّ منها

أشاهدني

أتعمق في الرؤية

بداخلي أشياء ليست

أشياءني!

بداخلي قلب غيرُ

قلبي

بداخلي أنا

بداخلي أنتِ

بداخلي أنا وأنتِ

بداخلي سواد ليل

ينتشر

تصل فكرة الألم مع الوطن، والذي تمثله المعشوقة إلى ذروتها وفق التسلسل الخاص بتلك الفكرة، فهي الوطنُ والألمُ والفقدُ وثورة يناير، والحرف «لا» في قصيدة «المدينة» وقصيدة «كانت لي حياة» وقصيدة «صرخة» كلها قصائد ثورة يناير ٢٠١١، تلك الأنثاء المعذَّبة هنا وهناك خرجت بأهية مدوية من حلق الشاعر ليثبت بالورقة والقلم كلمة «لا» نعم ثبتت كلمة «لا» للظلم لا للطغيان تلك الـ «لا» التي أطلقها مدوية أمل دنقل في قصيدته «قالت لي امرأة في المدينة» تلك القصيدة التي تناص مع آهات شاعرنا، فالمدينة هنا وهناك وما يعتصر قلبها هنا وهناك، إنها المدينة التي سُرقت، المدينة التي حُبست، يبكي شاعرنا على تلك المدينة التي مات من أجلها أنقى الشَّبَابِ وأطهره على الإطلاق، وبعد أن خمدت نار ثورتهم سرقها اللصوص والانتهازيون، تلك المدينة التي

تزينت في عرس حريتها.. ومتى أعطيت المدينة حريتها؟ ومن الذي أعطاها
حريتها؟ إنهم أهلها، شبابها، ولكنها لم ترتد البياض في عرسها بل تبددت
الثياب، فأصبحت سوداء قاتمة قاتلة تئن من الظلم والحُزن والألم، فلا حرية
ولا عدالة اجتماعية، بل قتل وتشريد وعبودية وسفك للدماء وما زالت مدينتنا
في أيدي الذئاب، بعد أن مات الشباب يقول شاعرنا في قصيدة « المدينة »

في عرس حريتها

ارتدت الأسود

ومن عينيها جرى

الدمع نيلاً

يروي أرضها الحزينة

فأضواء أفرحها قد

انطفأت في المدينة

وسارت نجوم في

السماء

تلمع كل مساء

وكلمات الرثاء

تعجز عن وقف

نزف الدماء

وإخماد أصوات

العويل والبكاء

وما زالت المدينة

رهينة في أيدي الذئاب

التناص يبدو في الأمل الذي عشناه مع الشاعر محمد منصور هو الأمل نفسه الذي عشناه مع « أمل دنقل » في قصيدته « قالت امرأة في المدينة » التي سبق وأن أشرنا إليها فقد تناص شاعرنا في طرح رؤيته حول الأمل وتسلسل الفكرة مع أمل دنقل في تلك الرؤية السوداوية الكفكاوية، فلموت واقف على أبواب المدينة في « حارس الوجد » ينعي الحياة التي تصرخ في الوجه باحثة عن النجاة، وهي شاعرية فائقة تجلت في إبداع هذا الشاعر المتمكن من أدواته، ونراه أكثر وضوحاً حين ينشد لنا قصيدته « كانت لي حياة » معنى ذلك أنه أصبح من الذين رحلوا، أم أنه يقصد أن الحياة السابقة كانت أفضل مما نعيشه الآن، فسعادته لم تكتمل بالأمس القريب، كانت هناك حياة جميلة له، ولكنّ ونظراً للفراق، سواءً أكان فراق المحبوب أم الشهيد الصديق، فلم تعد الحياة حياةً والسعادة تحولت إلى شقاء، فعاد إلى الماضي ينجيه ليحيا مع ذكريات الصبا والأجواء السعيدة، لأنه في هذه الأوقات لم يعد لقلبه ذلك الوطن الذي ألمه كثيراً فأصبح شهيداً ليحيا من جديد، وأصبح الناي أيضاً هو المعبر عن تلك اللحظات المميّزة، من هنا يمكن أن تكون هناك دراسة بأكملها حول شعرية الفكرة عبر الديوان باعتبارها عتبة نصية، وبحكم أن الفكرة كانت تطوف باستمرار في مخيلة الشاعر.. يقول أمل دنقل في تلك المعاني محاولة لتبيان أن شاعرنا قد تناص بالفعل مع هذا الشاعر العملاق أمل دنقل:

فاشهد لنا يا قلم

أننا لم ننم

أننا لم نقف بين « لا » و « نعم »

ما أقل الحروف التي يتألف منها اسم ما ضاع من وطنٍ واسم من مات
من أجله

من أخٍ أو حبيب!

هل عرفنا كتابة أسمائنا بالمداد

على كتب الدرس؟

هاقد عرفنا كتابة أسمائنا

بالأظافر في غرف الحبس

إن معظم قصائد ديوان «حارس الوجد» معبرة عن فكرة الألم وكانت متسلسلة وفي تصاعد، بها ألم على الوطن المسلوب والقلب المحروق يكفيننا أن نقرأ عناوين تلك القصائد، لنذكر تلك المعاناة وذلك الألم .. «إنَّه القَدَرُ»، «تلك الرواية»، «لأنَّنا افترقنا»، «قولي»، «يا سَيِّدَتِي»، «الشَّوق»، «بداخلي»، «الغيابُ» «في الهوى»، «نجمة تغازل القمر»، «الحرمان»، «الجريمة» «لن أعود»، «المدينة»، «صرخة» كما أنَّنا نتلمسُ روح أمل دنقل في قصائد الديوان كافة، نتلمسُ عدم المصالحة مع الأعداء، وإذا كان أمل دنقل يقصد السادات في قصيدته «لا تُصالح» فإنَّ شاعرنا يقصد عدم التَّصَالُحِ مع الخونة والمرترقة.

لا تُصالح!

ولو منحوك الذهب

أثرى حين أفقأ عينيك،

ثم أثبتَّ جوهريْن مكانها ..

هل ترى...؟

هي أشياء لا تشتري.

من هنا فإنَّ تسلسل الفكرة عبر النُّصوص، سواء أكانت في كتابٍ نقديٍّ أو ديوانٍ شعريٍّ أو حتى مجموعة قصصية، هي في حد ذاتها عتبةٌ من عتبات النُّصوص، يمكن لنا أن ندرس النصَّ ونقرؤه من خلالها مثلما فعلنا الآن مع كتاب الدكتور أحمد درويش «صورة صلاح الدين الأيوبي في الآداب الغربية»، وديوان «حارس الوجد» للشاعر محمد منصور سليم.

[انظر البنية الصغرى للعمل]

فهرس الكتاب دليل إضاءة على ما يحويه الكتاب أو العمل من بنود أو فصول، وغالباً نجد ذلك الفهرس في الكتب العلمية والأدبية، وقليلاً ما يوجد في الأعمال الإبداعية نحو الرواية والدواوين الشعرية، وهو بلا شك من عتبات النص؛ لأنه إن وجد في عمل إبداعي يصبح دليلاً للمتلقي من أجل معرفة فصول العمل ومحتوياته، وهو ما رأيت في عمل ضخيم للكاتب السيد حافظ في روايته «كل من عليها خان»، وهو من الكتابات الحديثة التي تتداخل فيها الأنواع الأدبية، فترى الجنس الأدبي على صفحة الغلاف «رواية» وهو التصنيف الذي صنفت به الرواية، ولكن ما ظهر بجلاء أن هذه الرواية بها حكايات مختلفة، وهذا لا غبار عليه، فهو ما تحمله الرواية من أساليب عصرية يعشقها الكاتب، بينما إذا ما رأينا «مسرحة» بداخل العمل فهذا ما يثير الحفيظة، ويسترعي الانتباه بأن هناك تداخلاً في الأجناس الأدبية، ليس ذلك فحسب، بل إن الناظر إلى فهرس هذا العمل «الرواية» يجد أن الكاتب قد جعل مسرحاته متداخله بين حكاياته، بمعنى أن العمل بدأ بـ «مسرحة قصيرة جداً»^(١). وهذا الأمر مثير للانتباه، لأنه بعد ذلك مباشرة وفي الصفحة رقم ٥٤ نجده يبدأ في الرواية تحت عنوان «العام الأول من المجاعة (القاهرة ١٠٦٥)»، لينتقل بعد ذلك إلى عنوان آخر «مسرحة قصيرة جداً» في الصفحة رقم ٦٢.. ويظل على هذه الحالة في هذا العمل، وهو ما يجعلنا نعلم الفهرس باعتباره عتبة نصية، أو أنه من عتبات النصوص. أمّا الغريب والجديد في العمل أنه لم يشر في الفهرس إلى ما قبل ٣٧ صفحة، لأن الفهرس عنده يبدأ من صفحة ٣٧، الأمر الذي يجعل المتلقي يتساءل، طالما أنه يوجد فهرس فلماذا تم حذف السابق منه؟ وأعتقد أن ذلك يعود إلى هدف الكاتب من أن المتلقي عليه أن يقرأ ما قبل الفهرس، أي أنه يريد إثارتة. وإذا نظرنا إلى العمل في البداية نجده يخير المتلقي في اختيار عنوان لعمله، أي يريد إشراك المتلقي معه في العمل، ويعطيه سبعة عناوين ليختار المتلقي ما يروق له مع العمل الذي بين يديه، رغم أن عنوان العمل برمته يتناص مع القرآن

(١) السيد حافظ، كل من عليها خان، مركز الوطن العربي «رؤيا»، القاهرة ٢٠١٥ ص ٤٣٢.

الكريم في قوله تعالى ﴿كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ﴾ (سورة الرحمن: الآية ٢٦) في سورة الرحمن، يقول الكاتب: «صديقي القارئ: يمكنك أن تختار عنواناً من السبعة، وتبدأ في قراءة الرواية بالعنوان الذي اخترته أنت.. دعك من اختياري فأنت من الآن شريكى»^(١). أصبح من ثم الفهرسُ طريقاً لإنارة الطريق أمام المتلقي أو القارئ، فمن خلاله علم أن هذا العمل - على سبيل المثال - به مسرحيات، وبه قصص، وحكايات، وجميعها يندرج تحت جنس أدبي واحد هو «رواية» كما قلت. وهذا النوع من الكتابات جعل الدراسات النقدية في حيرة من الأمر، كيف يدرس هذا العمل؟ هل يدرس على أنه رواية أم مسرحية أم قصص قصيرة؟ رغم أننا اتفقنا منذ البدء أن جنس رواية. لذلك نقول إن مثل هذا النوع يحتاج إلى دراسات بعينها، تتناول التداخل المعرفي في الأجناس الأدبية، وهو بالفعل ما يحدث الآن لدينا نحن النقاد. ويمكن أن نطلق على العمل كله «المسرواية»، باعتباره اقتراحاً لحل هذه المشكلة، وكأنه جنس أدبي جديد.

ويمكن لنا أن ننظر إلى رواية «أحلام الملائكة» للكاتب صلاح شعير باعتبار أن الكاتب جعل لها فهرساً يضم كل ما فيها من عناوين، لذلك نراه يبدأ الفهرس بـ «مميزة العم حافظ» ص ٤ ثم «البؤساء» ص ١٠^(٢) وإذا عدنا إلى صفحة ١٠ لنراه يبدأ «البؤساء» بقوله: «كان البؤس قد تعاقد مع شرائح كثيرة داخل القرية، والعوز يضرب أكباد الجميع، وكان مألوفاً للسارة أن تسمع صرخات الأطفال تشق الفضاء من شدة الجوع لتصل عنان السماء، دون جدوى، ولم تكن الأمهات تمتلكن إلا بعض الحكاوي تصبرن بها الجوعى حتى يأتي الفرج بكسرة خبز من هنا أو رشفة لبن من هناك»^(٣) وكان ذلك في معرض حديثه عن البؤس الذي يلاقيه أهل القرية في ظل ظلم عليّة القوم أو العمدة وحاشيته.

(١) المرجع السابق ص ٩.

(٢) صلاح شعير، أحلام الملائكة، دار الجندي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى القاهرة ٢٠١٦ ص ١٧٦ الفهرس.

(٣) صلاح شعير، أحلام الملائكة، مرجع سابق ص ١٠.

(ق)

القصة المتداخلة مع الرواية في العمل نفسه L'histoire integere dans le roman. The story integrated in novel

كثيرة هي تلك القصص التي يتضمَّنُها العمل الروائي، وقريبٌ منها ما تناولناه حول التَّضمين في العمل، والتَّضمين يشمل أشياء كثيرة، منها الأبيات الشُّعريَّة، والأقوال المختلفة والقصص القصيرة. بينما القصة المتداخلة هي تلك التي تدخل ضمن الرواية أيضاً، وتأخذ حيزاً كبيراً يزيد حجماً عن القصة القصيرة، وقد تتضمن أشياء أخرى غير القصة القصيرة على سبيل المثال، وكما ذكرنا عنصر المناس، أي يأتي الكاتب في العمل بأقوال لآخرين أي أنَّ الكلام ليس كلامه، ومن هنا فإنَّ المصطلح النَّقدي الذي يَنْطَبِقُ على هذا الأمر هو المناس. ولكن ما أقصده من هذا المصطلح الذي بين أيدينا [القصة المتداخلة مع الرواية في العمل نفسه] أن تكون هناك قصة طويلة متضمنة العمل، وهي ليست المقصودة من الرواية، بمعنى أن هناك قصصاً قصيرة نراها في جُلِّ الأعمال الروائية، ولكن نرى في بعض الأعمال قصصاً طويلة قد تأخذ حيزاً كبيراً من العمل ويأتي بها الكاتب في أغلب الأحيان، لأنه متأثرٌ بها من قبل، وأراد تدوينها في العمل؛ رغبةً منه في عدم نسيانها من جهة ومن جهة أخرى يراوغ بها القارئ، حتى يجعل القارئ مستيقظاً للهدف الذي ينشده من روايته. والأدب العربي يحوي العديد من هذه القصص بداخل الحكاية الأم، ليس فقط كما رأيناه في «ألف ليلة وليلة» وكيف أنَّ هناك قصة إطاراً هي الأم، وما بداخلها قصص مطولة

ومتغيرة، رغبة من المؤلف المجهول في سرد أكبر كم من القصص، التي تسعد الملك، ولكن أيضاً هناك في أعمال كَتَّاب وأدباء القرن الثاني والثالث الهجريين رأينا في كتاباتهم الموسوعية قصصاً وحكايات هنا وهناك، وهي قصص طويلة ومتداخلة، كما حدث في كتابي «الحيوان» و«البخلاء» للجاحظ، وكيف أنَّ هذا الكاتبَ الموسوعي حين يبدأ في حكاية ثم نراه يتركها ليتناول حكاية أخرى تأخذ حيزاً كبيراً من الكتابة، ثم يعودُ إلى القِصَّة التي كان قد بدأها، حتى يعلمنا أنه لم ينس ما بدأه وكذلك الأمر حتى لا يضيع القارئ معه. أما في الروايات فقد رأينا ذلك في روايات حديثة عديدة منها رواية «الأب غريو» لبليزاك الروسي، ومعظم أعمال لافونتين، والذي يعتبر من أشهر كتاب القصص الخرافية، وتوفيل جوتييه في «المومياء» وغيرها. وفي عالمنا العربي توجد روايات عديدة في هذا الشأن خاصة، لدى كبار الروائيين، نحو الروائي واسيني الأعرج في رواياتٍ مختلفةٍ له مثل رواية «سيدة المقام» والتي فيها يتحدث عن راقصة البالية مريم، وكيف كان لها مقامٌ كبيرٌ لديه، لأنَّها كانت قد أصيبت برصاصة في رأسها أقعدتها عن الرقص إبان الثورة الجزائرية في ثمانينيات القرن الماضي، وكانت بمثابة إشارةٍ إلى وطنه الجزائر، الذي أقعدته هو الآخر الثورة عن الحركة، وعن التقدم، وكيف كان هناك مجموعة من المتربصين بالجزائر أرادوا لها أن تبقى في آتون الصراعات الداخلية، وقد صور ذلك الكاتبُ في هذا العمل المتميز. أما القصة المتداخلة فهي حكاية مريم وهي قصة حياة الكاتب نفسه، فقد كانت راقصة بالية، وكانت عاشقة لوطنها الجزائر، وتألَّمت مثلما تألم هذا الوطن وأرادت أن تقدم شيئاً له ولكنها ظلت في تأملها فترة طويلة وهي تقريباً فترة الثورة الجزائرية، وقد صور واسيني الأعرج في هذه الرواية مأساة وطنه، التي يرى أنَّها لم ولن تنتهي إلا بفكر متجدد وسعي دؤوب يعملان من أجل النهوض بالجزائر، ولم يخش شيئاً إلا أولئك الأصوليين، حيث الإصرار الأعمى الذي تؤكده الأحداث والمجازر والحرائق الثائرة في الجزائر من أجل فرض الفكر المتشدد الذي تأباه الحريات، فالكاتب يحكي تاريخ الجزائر من خلال مريم، وهي قصة طويلة ارتبطت مع الكاتب في السرد والحكي، يهدف من ورائها تبيان

حالة الجزائر، أي أن هناك قصة حقيقية من وراء قصة مريم، وما حدث لها، وهي قصة طويلة ظلت عبر العمل، وأراد الكاتب من خلال تلك الإشارة أن يؤكد أن مدينة الدولة ستظل كما هي، وهو الأمر الذي ظل يبحث عنه طوال مراحل الرواية، فإذا كان الكاتب قد جعل العنوان مريم وما يحمله هذا الاسم من رمز للطهر والعفاف وما يمثله من قدسية، فإن قصة مريم هي قصة متداخلة مع القصة الأم الحقيقية، والتي هي الثورة الجزائرية، أي أن الكاتب جعل من قصة مريم قصة بداخل العمل الروائي، ليس ذلك فحسب، بل عنوان العمل بلفظتي «سيدة المقام» إشارة منه إلى مريم التي أصيبت في تلك الجمعة الحزينة برصاصة أنهكت قواها وأبكتها كثيراً وألتهها مثلما تألم الكاتب نفسه معها، بل وحاول الهرب مع مريم إلى الغرب؛ خوفاً من أولئك المتربصين بهما، وكانت تلك القصة بالفعل هي التي حببت القارئ في العمل، وكان متعاطفاً مع مريم التي أصرت على الرقص، وبجوار عقلها تقبع تلك الرصاصة، فلم يستطع الأطباء استئصالها من مكانها؛ لأنهم لو اقتربوا منها لأنحوا حياتها، هكذا جعلنا الكاتب في توتر حتى نهاية العمل، وهذا التوتر قد نتج عن القصة الداخلية للعمل، فأصبحت نصاً موازياً له، ندلف إلى العمل من خلاله، ويمكن للدارسين أن يأخذوا هذه القصة، على اعتبار أنها القصة التي أظهرت حقيقة الثورة الجزائرية، بكل ما فيها، رغم أن الكاتب كان قد جعلها قصة داخلية ولكنها قصة مطولة ارتبطت بالعمل من أوله إلى آخره.

ومثل هذه القصص المتداخلة في العمل هي نصوص موازية ومن عتبات النص، لأنها تؤكد على ثقافة الكاتب، على الرغم أنها قد لا ترتبط بالنص، ولكنها في حقيقة الأمر لها بعد ثقافي، قد أتى بها المؤلف من أجل تنوير عقل المتلقي وفي حالتنا هذه أراد الكاتب أن يرينا ما حدث للمدينة في الجزائر من معاناة، مثلاً في شخصية مريم راقصة البالية، والتي كانوا لها بالمرصاد، وكذلك الأمر للترويج عن ذلك القارئ، وجعله مستيقظاً لما سيأتي من سرد خاص بالقصة الأم، ويمكن للباحثين أن يقوموا بدراسة تلك القصص المتداخلة في الأعمال الأدبية من أجل الوصول إلى السبب في إتيان الكاتب

بها، لأنه من المؤكد أن هناك أسباباً مختلفة تختلف من كاتب لآخر، حين يأتي بهذه القصص المتداخلة. وفي كل الحالات هي قصص قد تنير للمتلقي العقل وتأخذه إلى عالم الروائي، كي يرى من خلال رؤيته للعالم ما لم يستطع رؤيته من خلال القصة الرئيسية، ذلك أن رؤية الكاتب للعالم تكمن في عشقه للحياة المدنية في بلده الجزائر، وإرادته الحرة في الخلاص مما حدث لها ولأبنائها من قتل وتشريد عقب الثورة الجزائرية.

(ك)

الكتاباتُ الصحفيَّةُ Écriture journalistique. Journalistic writing

تلك الكتاباتُ التي تدورُ حول العمل، سواءً أكان عملاً إبداعياً، مثل ديوان شعرٍ أم روايةٍ أم كتاباً نقدياً أم أن يكون العملُ لوحةً فنيةً أم رسمةً بعينها أم تصويراً، فكل ما يُكتب حول العمل يعتبر عتبةً نصيةً موازيةً خارجيةً، لأنّها تُلقِي الضَّوء على العمل، وتأخذ بيد المتلقي نحو فهم العمل، فهي بمثابة إضاءة معرفية حول ذلك العمل، ونأخذ عدداً من الأمثلة على ذلك، بدايةً بمقالة في جريدة الأهرام حملت عنوان «المجتمع المصري في أدب نجيب محفوظ» للكاتب الصحفي الأستاذ محمد هزاع، وهي قراءةٌ في كتاب «صورة المجتمع المصري في أدب نجيب محفوظ بين الواقع والخيال» للدكتور يحيى محمد محمود القفاص، وهي مقالة في النقد الانطباعي عبر الصحافة والكتابة الصحفية، وهي عتبة نصية ونصٌّ موازٌ للعمل الأصلي بدأها الكاتب بقوله: «أمس فقط مرت الذكرى الـ (١٠٦) لميلاد الأديب الرَّاحل نجيب محفوظ»، ١٩١١ وليس بمقدورنا تفويت مناسبة كهذه دون تعطير صفحاتنا باسمه. وبالمصادفة قرأت كتاب «صورة المجتمع المصري في أدب نجيب محفوظ بين الواقع والخيال» للدكتور يحيى محمد محمود القفاص والصادر عن الهيئة العامة للكتاب، يتناول فيه الشخصية المصرية وصورة المرأة والرجل في مختلف مستوياتها الفكرية والاجتماعية والدين، كما صورته محفوظ في المجتمع والبناء والخصائص الفنية لأدب محفوظ منذ أول أعماله «همس الجنون» عام ١٩٣٨ التي قوبلت باهتمام نقدي كبير وكتابات المحملة بتجاربه الإنسانية ورؤاه الفلسفية، ما جعلها تصل إلى أي قارئ بأنحاء العالم،

ما يؤكّد أنّ الأدب الحقيقي مرآة تنعكس عليها حياة الشعوب»^(١). كانت هذه مقدمة المقالة التي كتبها الصحفي الأستاذ محمد هزاع عن كتاب صدر عن الأديب نجيب محفوظ، ثم يتناول بعد ذلك بالتحليل الانطباعي بعيداً عن العمل الأكاديمي الصرف، وهو أمر يلقي قبولاً كبيراً لدى القراء، بحيث إنّ هذا الحديث عن العمل يقرب العمل للناس فيتفهمونه ويسارعون إلى قراءته، ويكمل الكاتب مقالته بقوله: «ويشير الكاتب إلى أنّ «محفوظ» خلاصة تفاعل أستاذين كبيرين أثرا في شخصيته وفنه إلى آخر حياته، هما الشيخ مصطفى عبدالرازق أستاذ الفلسفة الإسلامية والأستاذ سلامة موسى، وارتبط محفوظ شأن جيله بالوظيفة الحكومية، حتى أحيل إلى المعاش ديسمبر ١٩٧١. وشارك في الحياة الأدبية، ونشر في الصحف والمجلات والكتب. وتنوعت كتاباته بين الرواية والقصة والأقصوصة والمسرحية والمقال، ودارت موضوعاته في إطار فلسفي، وبدأ أعماله بكتابة التاريخ المصري القديم فقدم ثلاث روايات هي: «عبث الأقدار» ١٩٣٩ و«رادوبيس» ١٩٤٣، و«كفاح طيبة» ١٩٤٤، وسرعان ما ترك التاريخ ليلحق بالحركة الفكرية في مصر وخارجها وبدأها بالقاهرة الجديدة ١٩٤٥ ثم خان الخليلي وزقاق المدق ١٩٤٧»^(٢). وإذا ما لاحظنا ما يخطه الكاتب الصحفي عن الكتاب الصادر عن نجيب محفوظ نجده يقرب معلومات نجيب محفوظ إلى الجمهور، ويلقي عليها الضوء، ولم يدخل في عمق النقد الخاص بالكتاب، بمعنى أنّ الكتابة الصحفية ما هي إلا توجيه للكتاب، وهي نصّ مواز للعمل الأصلي والذي هو كتاب «صورة المجتمع المصري في أدب نجيب محفوظ»، وهذا التوجيه نريده الآن؛ لأنّ هناك كتاباً كثيرين لا يعرف عنهم القراء شيئاً، فإذا ما كتب الصحفي عن هذا الكاتب أو غيره، فإنّه يعرف الجمهور الكبير بالكاتب الجديد، وفي رأيي أنّه أنّ الأوّان أن نلقي الضوء من قبل صحافتنا على الكتاب الشاب، الذين لم ينالوا حظاً مثل ما ناله نجيب محفوظ، ومن سبقوه، بلا شك نجيب محفوظ قامة كبيرة، ولكننا

(١) محمد هزاع، المجتمع المصري في أدب نجيب محفوظ، جريدة الأهرام ١٢ / ١٢ / ٢٠١٧ السنة

١٤٢ العدد ٤٧٨٥٣ ص ١٧.

(٢) المرجع السابق نفسه.

لا نريد أن نهجر الجديد ونظّل نذكر القديم، علينا أن نأخذ من القديم خبرةً لننتقل إلى الأمام.

ومثال آخر على عتبة الكتابات الصحفية باعتبارها نصاً موازياً للعمل ما كتبه الدكتور عايدي علي جمعة عن رواية «السلفي»، والدكتور عايدي أستاذ جامعي يكتب ليقرب النص الأدبي من الناس، وهو في طريقه وتحليله للنص الأدبي لم ينسَ اللمحات النقدية الدقيقة، بمعنى أنه ربط بين النقد الانطباعي الصحفي، والنقد الأكاديمي من خلال مقالة حملت عنوان «النص والسياق الاجتماعي في رواية «السلفي» لعمار علي حسن، والمنشور في بوابة الأهرام، يقول في بداية المقال: «يبدو عنوان رواية «السلفي» للكاتب الدكتور عمار علي حسن ذا دلالة خاصة، حيث ينسحب هذا العنوان على البنية الكبرى للرواية، فالمرؤى عليه أحد السلفيين المتشددين، الذين سافروا إلى جبال أفغانستان، ومارسوا القتل والإرهاب ضد من يظنونهم خارجين عن الملة الإسلامية، لذا يبدو التجاوب بين العنوان وأحداث الرواية، حيث يمثل العنوان بؤرة دالة تشع ألقتها على موضوع الرواية. كما تتجاوب الرواية مع ما يدور في مجتمعنا خاصة، والمجتمعات العربية عامة، من أحداث يسهم الإنسان المتشدد في صنعها، وينفعل بها المجتمع. تستغرق الرواية إحدى وعشرين عتبةً، هي مجموع عتبات الرواية، وكل عتبة من هذه العتبات تقوم مقام فصل من فصول الرواية. تنطلق رواية «السلفي»، من حوارية بين الراوى والمرؤى عليه، وهذه الحوارية أحد طرفيها صامت، حيث استأثر الراوى بسلطة الحكى موجهها خطابه للمرؤى عليه، وهناك علاقة قرابة وثيقة وقوية جداً بين الراوى والمرؤى عليه، حيث يقع المرؤى عليه موقع البنوة من الراوى، ومن هنا نجد تكراراً لافتاً لكلمة «يا ولدى» من قبل الراوى»^(١). هذه مقالة جيدة عن نص أدبي جيد، نستطيع أن نقول إنه وضّح شقين في المقدمة السابقة شقاً للقارئ العادي أو المتلقي بصفة عامة، حين تناول الكاتب الحديث عن العنوان بصفة عامة والبنية الكبرى بحيث يفهم المتلقي

(١) د. عايدي علي جمعة، النص والسياق الاجتماعي في رواية السلفي لعمار علي حسن، بوابة الأهرام الإلكترونية في تاريخ ١٠ / ١٢ / ٢٠١٧.

ما تدور حوله الرواية بأنها تحكي ذلك السلفي الذي ذهب إلى أفغانستان وباسم الجهاد يقاتل هناك من يظن أنهم خارجون عن الملة، والشق الآخر للنقد الأكاديمي من خلال حديث الدكتور عايدي عن العتبات، وكيف أن النص فيه عدد إحدى وعشرين عتبة نصية.. وفي كل الأحوال كانت هذه المقالة الصحفية المنشورة نصاً موازياً.

الكتابة. Inscripture. Ecriture.

الكتابة هي تلك الطريقة التي نسجل من خلالها أنفسنا والآخرين عبر أحرف الأبجدية، ولولا الكتابة ما كان النص، ولا حواشي النص ولا عتبات النص، فالكتابة هي الإمساك بالزمن في لحظة فارقة ومرحلة من مراحل الإبداع من أجل الخلود، فنكتب لنعيش أزماناً طويلة وأعماراً فوق أعمارنا، حيث إن كتابتنا الكبار، وشعراءنا العظام، منذ العصر الجاهلي، وما تلا ذلك، ما زالوا يحيون بيننا بسبب الكتابة والحفظ والتدوين بعد أن كان التراث شفاهة، فإذا كان الخط رسول الفكر، فإن القلم أو الريشة الأداة التي نمسك بها للتعبير عن مخيلاتنا، ولولا القلم ما كتب المبدع ولولا الريشة ما رسم ولا خط الفنان خطوطه، فالقلم هو ما يخط لنا بالمداد المعبر عن الفكر، فهو لا يقل أهمية عن أي عتبة أخرى؛ لأنه الأساس، وإذا كانت الوسائل الحضارية من التكنولوجيا تغني عن الإمساك بالقلم، فإن القلم سيظل هو الرمز للكتابة والتعبير عن الفكر باليد التي تكتب على الجهاز. إن الكتابة هي المحور الرئيس للإبداع، والكتابة هي الوصول إلى مرحلة تشبع بعد القراءة، بل كما قال كافكا، هي الولادة التي تأتي بعد الإبداع، يقول في رسالة إلى صديقه فيليس عن كتاب الحكم: «لا أدري أبداً كيف قدر لي أن أهبك هذه الولادة، التي أقل ما يقال فيها إنها في غاية التعقيد»^(١). القراءة هي عملية إشباع وتفرغ شحنة تدور في الذهن، وذكر أحد الباحثين أن الكتابة «هي من

(١) فرانز كافكا، الآثار الكاملة مع تفسيراتها، الحكم، الوقاد، الانمساخ، رسالة إلى الوالد، ترجمة إبراهيم وطفي، دار الحصاد، سوريا الطبعة الثانية، ٢٠٠٣ ص ٥٤.

المنظور الخطي» الدالّ» التخطيط والتّمثيل الغرافي للكلام؛ حيث تشمل جملاً ومقاطع، ونصوصاً. أما من النّاحية الدّلالية هي فعل انفتاح اللغة، وتختلف الكتابة باختلاف مجالاتها، فهناك الكتابة السّياسية، والصّحفية، والعلمية، أمّا الكتابة الأدبية فإنّها تستحضر جميع خامات التعبير^(١). أمّا الكتابة البارزة أو ما تُسمى بالكتابة الطّبوغرافية فهي «تقنية كتابية بوسائل علمية حديثة تشكّل عناوين وفقرات ونصوصاً بخطوط سوداء بارزة لتمييزها داخل الصّفحة حتى تثير انتباه القارئ وتركيز حضورها في ذهنه مثل الكتابة المائلة، والكتابة البارزة»^(٢). وقد أورد أحد شيوخ المحققين وهو الدكتور حسين نصار أن أحد عادل كمال أشار إلى فضل الكتابة وسمو منزلتها في قوله: «كما كانت معرفة البشر للكتابة إيذاناً بانتقالهم من طور إلى طور في مدارج الرقي والكمال، فكذلك الاهتمام بهذه الرسالة سيكون انتقالاً جديداً إلى درجة أعلى وأكمل في مدارج الحضارة الإنسانية والرقي الاجتماعي»^(٣) وهنا تأكيد على ما قاله المولى عز وجل «اقرأ باسم ربك الذي خلق، خلق الإنسان من علق، اقرأ وربك الأكرم، الذي علم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم» .

وتاريخياً نجد أنّ الكتابة بدأت قبل فجر التّاريخ مع الصّورة، لأنّ التّعبير كان في البدء بالصّورة، وعليه فإنّ الصّور واللوحات المرسومة على جدار الكهوف والمعابد ما هي إلا تعبيرٌ عن الحكيم، ومنها الصّورة نفسها أو اللوحة، فاللوحة ما هي إلا تعبيرٌ بصريٌّ عمّا يجيشُ بصدر الفنان، فكانت تلك الصور وهذه اللوحات تعبيراً صادقاً عمّا يريد الإنسان قوله، ومن هنا نقول إنّ الكتابة في عهدها الأول كانت بالرموز الصّورية، وتعتبر الكتابة المسماة السّمورية مع الهيروغليفية من أقدم الكتابات، وقد انتقلت الكتابة عبر الصورة من مرحلة اللاوعي إلى مرحلة الوعي وصولاً إلى الأبجدية التي فيها بدأ الكلام على أساس الحروف الصّوتية، ومن ثم فقد انطلقت تلك

(١) د. عبدالله توام، دلالات الفضاء الروائي في ظل معالم السيميائية، رواية الآن هنا.. أو شرق المتوسط مرة أخرى لعبد الرحمن منيف، رسالة دكتوراه، جامعة وهران كلية الآداب والفنون قسم اللغة والأدب العربي، الجزائر ص ٣٩٠.

(٢) المرجع السابق ص ٣٩٢.

(٣) حسين نصار، فواتح سور القرآن، مكتبة الخانجي، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠٠٢ ص ٦٤.

الكتابة من جذرين أساسيين عراقي ومصري، مما يعكس التكامل الثقافي لحضارات الشرق الأدنى القديم، وكان ذلك في نهاية الألف الثالثة قبل الميلاد.

وكانت الكتابة في تراثنا العربي القديم فناً راقياً تناولته الأقلام بالدرس والتحليل والنقد، وقبل الكتابة كانت القراءة والحفظ، فقد قال تعالى «اقرأ» وهو من أعظم أفعال اللغة العربية شأنها وأعلاها قدراً، لماذا؟ لأنه فتح الآفاق للعلم والقراءة والبحث، وأخرج البشرية من الظلام إلى النور، وبعد أن قرأ الإنسان في العلم الذي أحبه ومال إليه، عليه أن يكتب تجربته عمّا قرأ ورؤيته في ذلك، لذلك قال تعالى «ن، والقلم وما يسطرون» أي أن الله سبحانه وتعالى أقسم بالقلم الذي نُمسك به للكتابة، فنعلم من هنا جيداً قدسية القلم الذي نُمسك به فله إجلال وإعظام، وليس القلم فحسب بل المداد الذي يُكتب على الصفحات «الخبر» فقد أقسم به المولى عز وجل وتصبح الكتابة عبئاً نصية لأي نص يكتب في الأدب وغير الأدب. من هنا نقول إن الكتابة من الأهمية بمكان، وشرط أساسي، لكي يُمسك الإنسان بالقلم ويكتب، عليه أن يكون قد تشبع من القراءة، لأن الكاتب الذي تكون قراءته كثيرة فهو كاتب جيد. من هنا لا بُد أن نفرق بين عدد من المصطلحات التي تتداخل عند الكثيرين، وهي «الكتابة، التدوين، الإنشاء، التحرير، التعبير، والتعبير، والتأليف» فالتدوين هو التسجيل والتقييد، ومنه أخذ الغيطاني «دفاتر التدوين» ثم الإنشاء الذي يأتي بعد التدوين، وقد ارتبط التعبير بالإنشاء، وهو ما كان معمولاً به في المدارس قبل ذلك فكانت مادة الإنشاء، أو التعبير تحمل خصوصية متميزة، ترتبط بمرحلة التدريب على الكتابة، وإعداد التلميذ لكي يكون قادراً على الكتابة والبحث. بينما التحرير هو الضبط والتقويم وتصويب الخطأ وإصلاحه، لأنه جاء من الشدة وإصلاح الإعوجاج في الكتابة لذلك نجد كتاباً يحررون كتباً تحت عنوان تحرير وتقديم فلان^(١)، ومن جهة أخرى جاء التحرير من الانعتاق من العبودية، وعليه لا يمكن للكاتب أن يكتب إلا وهو حر، فهو يحرم ما

(١) كما هو الحال عند الأستاذ الدكتور أحمد الهواري، في تحريره لأعمال كثيرة منها مؤلفات الدكتور إساعيل أحمد أدهم، الصادرة عن دار المعارف في مصر؛ منها «شعراء معاصرون» و«أدباء معاصرون» ١٩٨٥.

في نفسه من أفكار ومشاعر، وقال أبو هريرة: أنا أبو هريرة المحرر أي المعتق من القيد، ومن هنا فلا نستعمل التحرير مكان الكتابة فلكل وظيفته، لذلك من الخطأ أن نقول رئيس التحرير، ولكن الصواب أن نقول رئيس الكتاب. والتجبير في الكلام هو تحسينه وتزيينه. و«الكتابة» أو «التأليف» قائم على كل ما سبق، وهو أنواع: التأليف القائم على الجمع، والتأليف المنهجي، والتأليف الابتكاري الإبداعي...، من هنا وصلنا إلى مرحلة الكتابة والتي تستلزم عدداً من الشروط أولها: إتقان الأداة والأداة هنا هي اللغة، وثانيها: التمرس بالأساليب الدقيقة، ثالثها: الإلمام بالثقافة القديمة والحديثة، رابعها: تكوين قاعدة فكرية للموضوع الذي يراد الكتابة فيه.

وعلى ذكر مصطلح [الكتابة] باعتباره عتبة نصية مهمة نجد أن تراثنا العربي العظيم حوى أصنافاً عديدة من الكتب التي تناولت الكتابة وفن الكتابة؛ حيث ذكر ابن خلدون في مقدمته ناصحاً لنا بأن علينا أن نقرأ بعضاً من الكتب التي اهتمت بفن الكتابة نحو «أدب الكاتب» لابن قتيبة، وكتاب «الكامل» للمُبَرِّد، وكتاب «البيان والتبيين» للجاحظ، وكتاب «النوادر» لأبي علي القالي، ونضيف بعضاً من الكتب أهمها كتاب «تحرير التجبير في صناعة الشعر والنثر» لعبد الله ابن أبي الإضبع و«صبح الأعشى» للقلقشندي و«المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر» لابن الأثير الذي قال: «إنَّ للكتابة شرائط وأركاناً، أما شرائطها فهي كثيرة، بينما الأركان فهي خمسة أحكام» أولها أن لمن أراد أن يكتب كتاباً عليه أن يجعل مطلع هذا الكتاب به جدة ورشاقة، فإنَّ الكاتب من أجاد المطالع والمقطع، وفي كتاب «العمدة» لابن رشيق القيرواني يقول: «سألت الشيخ أبا عبد الله محمد بن إبراهيم بن السمين عن هذا، فقال: المقاطع أواخر الأبيات، والمطالع أوائلها، قال: ومعنى قولهم حسن المقاطع جيد المطالع أن يكون مقطع البيت وهو القافية متمكناً غير قلق ولا متعلق بغيره، فهذا هو حسنه، والمطلع وهو أول البيت جودته أن يكون دالاً على ما بعده كالصدير وما شاكله»^(١). ولابن الأثير في هذه الجزئية باب عنوانه

(١) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، تحقيق محمد محيي الدين، دار الجيل، الطبعة الخامسة، لبنان ١٩٨١ ص ١٣٠.

«المبادئ والافتتاحات» وعلى الكاتب أن يستخدم من اللفظ ما يدخل به إلى موضوعه، لذلك قال الجاحظ: إِنَّ لابتداء الكلام فتنة وعُجْباً، أي لا بُدَّ وقبل أن تخط كتاباتك أن تجعل من البداية سحراً تُسحر من يقرأ لك، بحيث تجعله ينظر إلى كتابك، أو إلى مقالتك، ولا يتركها حتى ينتهي منها. وإنما خُصَّت البدايات بالاختيار، لأنها أول ما يطرق السَّمْع من الكلام، فإن كان الابتداء لائقاً بالمعنى الوارد توفرت الدواعي على استماعه، وقد قال الجاحظ في تأليف الكتاب: «ينبغي لمن كتب كتاباً ألا يكتبه إلا على أن الناس جميعاً له أعداء، وكلهم عالمٌ بالأمور، وكلهم متفرغ له. وذكر المقرئ في خطبه قوله: «اعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب، وهي: الغرض، العنوان، المنفعة، المرتبة، وصحة الكتاب، ومن أي صناعة هو، وكَم فيه من أجزاء، وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه» وهذا ما يؤكد أن الكتابة عبء نصية لها أهميتها.

وثانياً: لا بُدَّ أن تكون مقدمة الكتابة في الكتاب أو المقالة مرتبطة بالعمل نفسه، بمعنى أنها تقدم للعمل وتعرّف به، وكما قال المقرئ ومن أي صناعة هو، أي يجب تعريف القارئ بجنس العمل، هل في الشعر أم في النثر أم في النقد أم غير ذلك، وثالثاً: على الكاتب حين يخرج من معنى إلى معنى عليه أن يجعل الخروج خروجاً آمناً كيف ذلك؟ أي أن ينتقل من معنى إلى معنى برابطة، وهو ما يسمى بـ «التخلص والاقتضاب» وابن الأثير له باب كامل في التخلص والاقتضاب «المثل السائر»، رابعاً: أن تكون الألفاظ غير مخلوقة بكثرة الاستعمال أي أن تكون ألفاظاً مسبوكة سبكاً يظن السامع أنها غير ما سمعه من قبل وهنا يعتمد على حسن السبك، وقد قال الجاحظ: «إن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والحضري والبدوي، والقروي والمدني وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك وإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير. وخامساً: لا يخلو الكتاب من تراثا الديني والثقافي والفكري؛ فالقرآن الكريم والشعر العربي والحكم والأمثال تراث عظيم، فيجب الاستناد إلى ذلك التراث.

وأمر الكتابة يستدعي أمراً عظيماً وهو أن يراعي الكاتبُ المقامَ ومقتضى الحال، وهو من البلاغة، فلكلِّ مقام مقال، ولكلِّ حادث حديث، بمعنى إذا انتويت الدخول في موضوع بعينه فلا أحمِد عنه في الكتابة أولاً، ولا أنتقل من حديث إلى حديث أو من معنى إلى معنى إلا برابط، لذلك فقد سئل بشار بن برد: ما لك تأتي بالمتفاوت في شعرك؟ قال: وما هو؟ قيل له: رأيُناكَ تخيف الأعداء وترهبهم بمثل قولك:

إذا ما غضبنا غضباً مُضْرباً هتكنا حجابَ الشمسِ أو قطرتُ دماً
ورأيُناكَ تشيد بشجاعة قومك وقوة بأسهم وبلائهم في الحروب بأسلوب
رصين:

كَأَنَّ مُسَارَ النَّعْجِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا وَأَسْيَافَنَا لَيْلَ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ

وفي الوقت نفسه تقول في جاريتك أو خادمتك ربابة هذا القول البسيط:

ربابة ربَّة البيت تصب الخلَّ في الزيت
لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت

فأجاب بشار بقوله: إن لكل موضعاً، اعلم أن هذين البيتين عند الجارية هما أحسن من «قفا نبك» عندك. ومن المعروف أن قفا نبك بداية معلقة امرئ القيس الشهيرة التي يقول في أولها:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

أما عن الفصاحة في الكتابة، فلا بد أن نعي أن الفصاحة عبارة عن الألفاظ الظاهرة المعنى، المألوفة الاستعمال عند العرب، وتكون وصفاً للكلمة والكلام والمتكلم. وفصاحة الكلمة أن تخلص من تنافر الحروف وألا تكون ثقيلة على السمع، صعبة على اللسان، كما في قول الأعرابي عن إبله «تركها تأكل المعضع» فالتنافر هنا من اجتماع العين مع الغين، فهي بعيدة في كلام العرب، كما في قول امرئ القيس في محبوبته:

غداً نره مستشزراتُ إلى العلا تظلُّ المَداري في مثنًى ومرسلٍ

وتنافر الكلمات وما بها من تعقيد لفظي ليس من الفصاحة في شيء كما في قول الشاعر:

وقبر حرب في مكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر

وكانت قضية النظم في اللغة من القضايا العظيمة التي ارتبطت بـ «اللفظ والمعنى»، تلك القضية التي أثارها كتاب كبار نحو عبد القاهر الجرجاني وابن قتيبة والجاحظ وابن طباطبا العلوي وغيرهم من الكتاب وقد اعتمد النقاد في هذه القضية على الملاءمة بين اللفظ والمعنى، وثار جدال كبير حول من يتحيز للفظ ومن يتحيز للمعنى على حساب اللفظ، وأنتجت لنا تراثاً عظيماً ممثلاً في البحث عن معنى المعنى، وهي القضية التي ما زلنا نبحث عنها حتى الآن من خلال «نقد النقد»، الأمر الذي سيوصلنا في العصر الحاضر إلى العالمية بعد الخروج من نطاق المحلية. من هنا نقول كذلك: إن الكتابة هي الركن الرئيس للنص الأدبي له أدابه وله شروطه وأحكامه والكتاب الجيد من فهمها وعرفها وطبقها حتى يصح أن نقول ما كتبه هذا الشاعر أو ذلك الكاتب عبة على كتاباته فهو يمتاز بكذا وكذا.

إن الكتابة سر الخلود فعلينا أن نكتب ونظل نكتب حتى نعيش أعماراً فوق أعمارنا وأزماناً فوق أزماننا، فالجاحظ ما زال حياً بيننا رغم ذهابه إلى هناك منذ مئات السنين...، وعلينا بملح الطعام، وهو النحو فالنحو في الكلام كالملح في الطعام، وحسن تعلم النحو يؤدي بالكاتب إلى النجاح؛ لأنه أتقن الأداة وهي اللغة وقواعد اللغة والكتابة.

النحو يصلح من لسان الألكن والمرء تكمه إن لم يلحن
فإذا طلبت من العلوم أجلها فأجلها عندي مقيم الألسن

والارتجال Improvisation عبة نصية للفنون جميعها، فهو الإبداع في النثر والشعر والمسرح، والرسم، والنحت، والشاعر الجيد من يرتجل فور دفقة الإلهام، وكان ذلك واضحاً وجلياً في أسواق العرب الأدبية في شبه الجزيرة العربية، فكان الارتجال عبة على نبوغ الشاعر، وحين يظهر شاعر في القبيلة تحتفل به، لأنه سيكون المدافع عنها والمعبر عن حروبها وقوتها.

[انظر التحير - طقوس الكتابة]

كلمة العالم mot du scientifique. Words from the scientist

أقصد بالعالم من لديه علمٌ من العلوم كافة، جمعه عالمون وعلماء، وهو مَنْ يتصف بالعلم والمعرفة، ونفرق بين الأديب والعالم، لأنَّ الأديب من يمتهنُّ حرفةَ الأدب من شِعْرِ ونَثَرٍ ونَقْدٍ، ويصبحُ الناقدُ عالماً في مجاله؛ لأنَّ النَّقْدَ علمٌ يأتي بعد إبداع، وهو في الوقتِ نفسِه إبداعٌ موازٍ للعمل ذاته. ونريد من هذا المصطلح الاطلاعَ على ما يكتبه العلماء في مجال العلم، أي العلوم على أشكالها المختلفة، نحو الطبِّ والهندسةِ والكيمياءِ والرياضياتِ...، وقديماً كانت كلمةُ العالم تُطلق على عالمِ الفقه والدين فقط، وهو ما أشار إليه رفاعه الطهطاوي في كتاباته، فحين سافر إلى فرنسا تأكد له أن كلمة «العالم» تطلق على من لديه علم، سواء أكان في الأدب أم في الطب أم الكيمياء أم الرياضيات، وهنا تدارك الطهطاوي أمراً مهماً وهو أن في عالمنا العربي ما زلنا نسير وفق التفكير السَّابق القديم، المرتبط بالدين فقط، دون النظر جيداً إلى العلوم الأخرى، فأدرك حينها أنَّ الجاحظ عالمٌ في كتاباته الموسوعية، وابن قتيبة في العلم النقدي والمفسرون الكبار للقرآن هم علماء في مجال علمهم طالما أن هناك من شهد لهم بهذا التفوق...، ولكن أريد من هذا المصطلح أن أبين أنَّ كلمةَ العالم هي عتبةٌ من عتباتِ النَّصِّ، سواء أكانَ هذا النَّصُّ أدبياً أو علمياً، وهذه الكلمة غالباً ما تكون في خلفية كتاب المؤلف، ونلاحظ ذلك جيداً في بعض النماذج التي أدرجها بحكم أنَّها تدل على النَّصِّ الداخلي أو على الكتاب المكتوب، وهي تُغري المتلقي للدخول إلى عالم الكتاب، وشرط في كلمة العالم أن تكون فيها إضافة حقيقية للمتلقي أو للقارئ العام، بمعنى أنَّ العِلْمَ هذا الذي خطَّه هذا العالم لا بد أن يكونَ فيه إفادةٌ للناس، لأنَّ ذلك مناط العلم، وحين ذكر الدكتور أحمد زويل مقولته الشهيرة «المعرفة نور الحياة» فلم يطلقها من فراغ؛ ذلك أن الدكتور زويل قد وهب حياته كلها من أجل العلم ومن أجل البشرية وإفادة العالم مثل غيره من العلماء، وهو البحث والوصول إلى الحقيقة التي تفيد الناس، لذلك سأدرج هنا كلمة العالم الدكتور أحمد زويل في الغلاف الخلفي لكتابه «عصر العلم»، وهي عتبةٌ نصّية راقية تجلّي فيها حبُّ العلم وروحُ العالم.

يقول الدكتور أحمد زويل: «إن ما يجري يتطلب منا وقفة تاريخية، كيف وصلنا إلى هذه الدرجة من التطور؟ وما هي طريقة الوصول إليها؟ وما الذي يحمله المستقبل من جديد.. للناجحين والخاملين؟ إنني واحد ممن ينشغلون كثيراً بهذه التساؤلات وبالبحث في طرق الإجابة عليها، وحين حصلت على جائزة نوبل في عام ١٩٩٩ والتي جاءت في عام له دلالاته الرمزية، حيث يختتم القرن العشرون فتوحاته العلمية، ليستكمل «عصر العلم» فتوحات أخرى في قرن جديد. منذ ذلك الحين وأنا ألتقي بكثير من الزعماء والقادة السياسيين، وبالعديد من الفلاسفة والمفكرين ورجال الاقتصاد والإداريين، فضلاً عن الاحتكاك الدائم مع أعظم علماء العصر.. يضاف إلى ذلك زياراتي أو مشاركاتي في تجارب البناء والنمو في بلدان عديدة.. بعضها لدول تحاول الوصول إلى بوابة العصر ولم تصل، وأخرى لدول وصلت ومضت.. مثل الصين وكوريا الجنوبية وسنغافورة وماليزيا والهند.. وأيرلندا. هنا جاءت فكرة هذا الكتاب.. كمحاولة لفهم طبيعة هذا العصر، من العلم إلى ما وراء العلم.. من إرادات سياسية وطاقات اجتماعية وثقافات للشعوب. وعليه، فإن هذا الكتاب يجمع بين تجربتي الذاتية في «عصر من العلم» ورؤيتي الشخصية للعالم في «عصر العلم»^(١)..

وعن التقاء العلم بالأدب نذكر لقاء نجيب محفوظ بالدكتور زويل، وكلمة من العالم زويل نحو نجيب محفوظ، الذي لم يستطع قراءة كتابه «عصر العلم» لعدم قدرته على ذلك، يقول الدكتور أحمد زويل في كتابه «عصر العلم»: «وأخيراً.. فقد تشرفت بتقديم أستاذنا الجليل نجيب محفوظ لهذا الكتاب. هذا الأديب الكبير الذي أثرى الأدب العربي بما امتلك من فكرٍ وخيالٍ. ولن أنسى لحظات لقائي معه للمرة الأولى في عام ١٩٨٨، ثم مرات تالية في لقاء «الأدب مع العلم»، وفي كل مرة كنا نجلس على ضفاف النيل، ذلك النهر الخالد الذي يحمل في مجراه ذاكرة الحياة في مصر.. يجتمعنا في اللقاء عشق ذلك البلد العظيم، مصر، تلك التي منحت خصوبتها الإنسانية

(١) د. أحمد زويل، عصر العلم، دار الشروق، الطبعة الثانية عشرة، القاهرة ٢٠١٠ الغلاف الخلفي.

المدد للأديب الكبير ليدع روائعه، كما منحت لي الإدراك العميق لمعنى الزمن وفلسفة التاريخ. لقد ألهمت عبقرية مصر نجيب محفوظ في عصر الأدب، وكاتب هذه السطور في عصر العلم»^(١)

أحمد زويل

القاهرة - باسادينا - فبراير ٢٠٠٥

وكان قد قدّم الأستاذ نجيب محفوظ لهذا الكتاب قائلاً: «كنت أتمنى لو أنني أستطيع القراءة، فأقرأ هذا النصّ كلمةً كلمةً، وهو يستحق ذلك، لخطورة الموضوع وعظمة الكاتب. ولكن الأستاذ المسلماني لخص لي ما في الكتاب، وهو هدية للقارئ العربي عن تاريخ شخص شرفنا في العالم كله في جهاده العلمي، وما يزال يبحث، وأنا أتنبأ له بأنه سيأخذ جائزة نوبل مرة أخرى في بحثه العلمي الجديد، فما يزال شاباً معطاءً، وأعطى لنا دروساً وآراء مفيدة في نهضتنا، نرجو أن نستفيد منها، وأن تكون منارة للجميع»^(٢)

نجيب محفوظ ١٣ / ٤ / ٢٠٠٤

وطالما عدنا إلى الأستاذ نجيب محفوظ والأدب العربي، فجدير بنا أن نعود إلى عالم كبير أثرى الحياة الثقافية والفكرية، إنه الدكتور طه حسين حين ذكر مقولته الشهيرة: «العلم كالماء والهواء، حق لكل إنسان»، لم يطلقها من فراغ فقد وجد في ذلك الوقت أن التعليم قاصرٌ على أولاد البشawat وعلية القوم، وبما أنه واحد من عامة الشعب الفقير، فقد أراد أن يؤرّخ للعلم، وأنه حقٌ مكتسبٌ للجميع، وعلى الدولة فعل شيء لهؤلاء الفقراء والمحتاجين، وليس معنى أن الرّجل لا يملك قوتاً لأولاده أن يُحرموا من التعليم، فحق على الدولة أن تبني هؤلاء وأن ترعاهم، وأن يكون التعليم مجانياً، ولكننا إذا ما نظرنا الآن، فإن الأمر قد عاد إلى سابق عهد طه حسين، وكيف أن مقولة هذا

(١) د. أحمد زويل، عصر العلم، المرجع السابق ص ١٠.

(٢) د. أحمد زويل، عصر العلم، المرجع السابق ص ٥.. وذكرت ذلك هنا وليس في مصطلح المقدمة حتى تعم الفائدة الخاصة بجزئية العالم الدكتور أحمد زويل.

العالم الكبير ظلت لسنوات وعقود يُعمل بها، ويؤخذ بها إلى أن رأينا رجال الأعمال الذين نهبوا ثروات البلد تحت سمع وبصر الجميع يبنون المدارس الخاصة بكثافة من أجل التجارة، وكذلك الأمر الجامعات، التي أصبحت بالمئات في القاهرة وحدها، وقس على ذلك بقية المحافظات في مصر، وهو الأمر الموجود في باقي الدول العربية، وهذا لا غبار عليه، بل قد يخلق فرصاً للتنافس بين التعليم العام والخاص، ولكن لا يُنسى التعليم المجاني، ويظل مجانياً، وهو ما تحاول من أجله مجموعة من الكتاب الغيورين على هذا الوطن العظيم، رغم أن الطلاب ونسبة كبيرة منهم، خاصة في الشهادات لا يذهبون إلى المدارس، بل اكتفوا بالدروس الخصوصية، والتي هي الأخرى أصبحت وباء يؤرق الأسر المصرية، على كل حال، فإن كلمات العلماء الكبار لها أثر عظيم في نفوس الناس وتصبح إذا ما أقرنت بنصّ عتبة من عتبات ذلك النص.

كلمة المؤلف mot de l'auteur. Words of the author

غالباً ما تكون كلمة المؤلف في بداية العمل أو في نهايته، إذا كان عملاً إبداعياً، أو حتى على الغلاف، ولكن الكتاب النقدي، أو ما يأتي بعد الإبداع الشعري أو الروائي، غالباً ما يذكر المؤلف ما يريد التنويه إليه في المقدمة، لأنه يكتب في العمل ما بداخله، وما تمليه عليه قريحته، وهناك شواهد عديدة على تلك الكلمات بداخل العمل وعلى غلاف العمل من قبل المؤلف، حيث نرى الكاتبة سهير توفيق في مجموعتها القصصية «مسافر في زنانة» تخط لنا ما يشبه البوح في نهاية العمل وحديثها عن الكتابة، وكيف أن الكتابة كانت حلم حياتها، ولكنها كانت تتساءل دائماً، كيف تمتلك الأدوات لكي تكتب؟ وتعتبر هذه الكلمة من المؤلف عتبة نصية، يمكن للباحث دخول النص من خلالها، تقول في بداية كلمتها في نهاية العمل: «الكتابة الشيء الوحيد الذي ملأ حياتي وأسعدها. هذا ما فعلته الكتابة لم تتركني أبداً. خوف ظل يراودني منذ الشباب، هو أن أكون قد اتخذت هدفاً دون أن تكون لدى الوسائل

لتحقيقه. لهذا السبب كنت أخفي أوراقى، لا أطلع أحداً عليها. في الثانية والعشرين من عمري تقدمت لمسابقة بثلاث قصص قصيرة. كانت قصصي تبدو مختلفة وسط النصوص الأخرى، عندما أعادوا لي الأوراق وجدت أنه كان هناك لجنة تحكيم من ثلاثة حكام، رجلين وامرأة. الكاتبة أعطت درجات دون المستوى، والكاتب الثاني أعطى درجة فوق المتوسط، والثالث أعطى درجة الامتياز، وكتب لي مشجعاً: «استمري في الكتابة»^(١). وهنا الكاتبة تحكي تجربتها مرتبطة بعملها الذي ذيلته بهذه الكلمة، التي تعتبر ختام عملها «مسافر في زنزانة» وفي هذه الكلمة تؤكد الكاتبة أن الكتابة تحتاج إلى معاناة وإلى ممارسة، كما تعلمت هي ومارست عملها الكتابي، وأصبحت كاتبة لها روايات ومجموعات قصصية. والأمر نفسه نراه ونلمسه بطريقة غير مباشرة عند الكاتب التونسي كمال العيادي في روايته «نادي العباقرة الأخيار»، والتي جعلها رسالة من أولها إلى آخرها إلى أستاذه الدكتور منصف الوهايبي، والذي كان يعلمه في معهد القيروان بتونس، وتعتبر هذه الكلمة الخاصة به حتى ولو جاءت على لسان البطل هي عتبة من عتبات النص وإضاءة حقيقية للعمل، فمن يقرأها يعي ويعلم أن الرواية ما هي إلا رسالة، والرسالة لها شروطها، يقول في بداية الرواية: «إليه، منصف الوهايبي، ومن غيره؟ خذها مني حامية تشوي أيها المتعالي المغوار. يا دكتور دولة. أنت شاعر بلا مشاعر. أقسم برب الأكوان جميعاً، أقسم بروح القيروان، لأكتبن لك رسالة، لم يسبق لأرضي أن فض مثلها، ولأجعلها في طول حياتك وحجم كتاب، خذها مني إذن. وعد أمام ربي أنني سأسلخ من عمري ثلاثين سنة هي عمرك الآن. ستستغرق رسالتي لك ثلاثين سنة كمثل كل ما عشته أنت حتى الآن. سأسوق لك فيها براهين لا تُدحض ولا تحاجج...»^(٢). الرواية هي رسالة كما قلت من تلميذ إلى أستاذه؛ من أشرف الحباشي إلى أستاذه منصف الوهايبي، وهذا ما أعلن عنه الكاتب منذ البدء، أي أن كلمته في البدء هي

(١) سهر توفيق، مسافر في زنزانة، لبنان للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ٢٠١٥ ص ١١٧.

(٢) كمال العيادي، نادي العباقرة الأخير، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١٥ ص ٩.

إضاءة وشعاع نور لمن لم يقرأ العمل، بل وقد توعدده أنه سيرى رسالة لم يسبق لأرضي أن كتب مثلها: «إليه منصف الوهايي، ومن غيره؟ خذها مني حامية تشوي أيها المتعالى المغوار» [...] لأكتبن لك رسالة لم يسبق لأرضي أن فضّ مثلها ولأجعلنها في طول حياتك وحجم كتاب^(١). ظل يكتب في رسالته ثلاثين عاماً منذ أن ترك القىروان بتونس مسقط رأسه حتى الانتهاء من كتابة الرسالة، وهو ما يوضحه الكاتب في نهاية الرواية، حيث وضع عدداً من الرسائل إلى أستاذه المغوار، والتي كانت بمثابة إكمال الرسالة الأم التي خطها عبر مراحل الرواية، فهناك في نهاية العمل رسالة أولى، التي يبدأها بقوله: «أستاذي الفاضل الجليل، الشاعر د. المنصف الوهايي سليل القىروان، أما قبل، فقد أوشكت على إنهاء رسالتي التي وعدتك بها قبل ثلاثين سنة مما يعدون، ولم يبق إلا أن أرسم نجمتها الأخيرة، صفحات لا غير» ص ٤٠٣. ويكتب رسالة ثانية يرفق معها روايته إلى أستاذه المنصف «نادي العباقرة الأخيار» يسرد الكاتب هذه الرسالة ليؤكد على انتهائه من الرسالة الكبرى أي الرواية، تلك التي دامت ثلاثين عاماً ونيف «الرسالة الثانية والأخيرة ومرفق معها، رواية: «نادي العباقرة الأخيار» أستاذي وصديقي العبقرى الشاعر د. المنصف الوهايي: ثلاثون سنة، وأربعة أشهر واثنان وعشرون يوماً بالتمام والكمال استغرقتها كتابة روايتي هذه التي بين يديك «نادي العباقرة الأخيار»، وهي نفسها رسالتي إليك يا أستاذي الفاضل» ص ٤٠٨. ما بين الرسالة الأولى التي في بداية الرسالة الأم الكبيرة «الرواية» وبين الرسالتين الأخيرتين نجد تطواً عظيماً وإبداعاً رائقاً، تجلّى في كتابة الزمان والمكان واللغة التي عاشها الكاتب متنقلاً بين عواصم مختلفة في المكان والزمان بين القىروان بتونس الخضراء، والقاهرة بمصر العظيمة وميونخ بألمانيا، وهو ما أقرّ به في نهاية العمل، ومن هنا علمنا أن كلمة المؤلف التي بدأ بها العمل

(١) كمال العيادي، نادي العباقرة الأخيار، سلسلة آفاق عربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١٥ ص ٩.

كانت فاتحة لهذا العمل، بل إن هناك رسائل أخرى عديدة في العمل، جميعها كانت مرسلة إلى أستاذه الذي كان يعلمه، وبالتالي فإن كلمة المؤلف الأولى التي بدأ بها عمله كانت الممهدة للعمل، وعليه يمكن أن يقال، إن هذه الكلمة عتبة من عتبات النصوص طالما أنها قادت القارئ إلى العمل وسعت إلى إنارة الطريق أمامه.

وإذا كانت هناك ضرورة من الناشر في كتابة كلمة من المؤلف على الغلاف، فلا بد أن تكون الكلمة مكثفة ودالة، الأمر الذي جعلني أخط على غلاف كتابي «شعرية الفضاء الروائي» مختصراً مكثفاً للكتاب الذي يبحث في عوالم شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني وقلت فيه: «هذه الدراسة تبحث في عوالم شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، مستخدمة الظل الفضائي باعتباره منظوراً جديداً في معرفة أبعاد هذا الفضاء، الذي يحوي بداخله أماكن متعددة قام بشييدها الإنسان، فهي أول ما يسعى إليه وآخر ما يتبقى منه؛ حيث يرحل البشر ويبقى الأثر شاهداً على ما سبق؛ لذلك فقد مهد الغيطاني الطريق لارتداد الفضاء عبر قلمه الحاد الرصين وأسلوب سرده المفعم بالخيال، المجسّد للصورة المكانية في إعطاء الدلالات التأويلية، وفق رؤيته الخاصة مع ذاكرة الضوء الحديدية، والتي لا مناص عنده من أن يمرق من جلدها أو أن يصبأ عن جنسها، إنها ذاكرة الضوء المنبعث من حضارتين عريقتين: الفرعونية العتيقة والإسلامية النورانية، حيث اتكأ عليهما ليرى من خلال نوافذه المتعددة ما لا يراه الآخرون؛ فنظر من نافذة السماء ليرى الكون المطلق، ومن النافذة الداخلية ليرى الغائب البعيد اللامحدود، ومن نافذة المناظير ليرى المجرات والكواكب، وأخيراً نافذة العمر التي تنفتح قبل النهاية. وهو في طريقه إلى هذا سيطرت عليه الصوفية بكل أطيافها، فارتوى من معينها الذي لا ينضب، وتنسم عبيرها الذي بلغ الآفاق» (١). وكانت

(١) د. عزوز علي إسماعيل، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، دار العين القاهرة، ٢٠١٠ الغلاف الخلفي.

هذه الكلمة بمثابة إضاءة حقيقية لكل من قرأ هذا الكتاب وتعتبر عتبة نصية ونصاً موازياً داخلياً للكتاب، فهو يتناول الشعرية ودراسة الشعرية عند جمال الغيطاني، وهو ما كان بالفعل من أول العمل إلى آخره. وشعرية الفضاء هي ذلك النسق المعياري الذي نستشف من خلاله إبداع الكاتب أو الفنان؛ لأن هذا الفضاء ما هو إلا تصور وهمي أمامنا على صفحات الرواية نستدل على تأويله من خلال مكونات الخطاب الأخرى، ومن خلال أركان نظرية الظل الفضائي المتمثلة في القراءة، الفهم، التصور، التخيل، والتأويل، حيث بها تكتمل تلك الأركان. يستتبع ذلك معرفة شعرية الفضاء من خلال القراءة الأولية ثم الفهم والتصور لهذا الفضاء، وفي النهاية تأتي عملية التأويل، لتلك الأماكن أو الجزئيات البسيطة داخل الفضاء الواسع؛ لأن هذه الجزئيات هي التي تكون ذلك الفضاء، ومن هنا كانت الكلمة الموجودة على الغلاف شارحة لكل ذلك بتكثيف شديد، وعتبة من عتبات النصوص.

كلمة الناشر mot de l'éditeur. Word from the editor

كلمة الناشر نراها كثيراً في الغلاف الخلفي لمعظم الأعمال الإبداعية، وهو ما يُعرف بالتقريظ، وهو ما يعني «وصف الناشر لمحتويات الكتاب بأسلوب دعائي رنان، يطبع عادة على غلافه الورقي»^(١) وهو عتبة من عتبات النص الموازي على اعتبار أن الناشر قد قرأ العمل ويقوم بتقديمه بطريقة لائقة وملخصة للمتلقي، ولا بد أن تكون تلك الكلمة أو التعليق في صالح العمل، لأن من مصلحة الناشر أن يسوّق لعمله، ولكن تبقى قيمة العمل بعد قراءته وأيضاً يتوقف العمل على الدار التي تقوم بطبعه، فنرى مثلاً تعليقاً للدار المصرية اللبنانية تقول عن رواية «لعنة ميت رهينة» للكاتبة الدكتورة سهير المصادفة: «تجعل سهير المصادفة من المكان بطلاً. مضيئة حالة الرهبة والإيغال في الزمن، وأسطرة المكان والأحداث بحيث يتجاوز اليومي منه تاريخ عجائبي

(١) د. أحمد زكي بدوي، معجم المصطلحات العربية، مرجع مذكور ص ١١٦.

في مآسيه وفي جماله أيضاً»^(١). تحاول الكاتبة أن تضعنا في تلك القرية بكل ما فيها، تلك البلدة التي كانت العاصمة المدنية الأولى للفراعنة بداية بمدخلها، وما بها من أشجار ونخيل تسر الناظرين لكن ما يعكر الصفو تلك الأكوام من القمامة والمياه المتسخة، أي أنهم لم يهتموا بتلك البلدة التاريخية. إن رواية «لعنة ميت رهينة» للدكتورة سهير المصادفة عمل أدبي رفيع، تتناول فيه الكاتبة الأرض وعلاقتها بالبشر، إنه المكان الذي يضرب بعمق في التاريخ المصري الفرعوني القديم، حيث قرية ميت رهينة التي تقترب من أهرامات الفراعنة القدماء على ترعة المريوطية، لتحكي لنا قصة تلك القرية، وما فيها من لعنات حلت بأهلها وبمن جاءوا إليها وسببت لهم آلاماً عديدة، وتحاول الكاتبة المقارنة بين ما يقوله العلم في هذا الشأن وما يفعله السحر؛ فمن يدخل تلك القرية يشعر بأشياء غير طبيعية تحدث، ومن يقرأ الرواية يعلم ذلك جيداً، وهو ما أشار إليه الناشر في عباراته على الغلاف الخلفي للرواية، فالمكان بالفعل هو البطل في هذا العمل، وبالفعل هناك أسطورة للمكان، وبه حالة من الرهبة والرعب تتاب مَنْ يقرأ ذلك العمل، أو قد انتابت بالفعل شخصيات العمل. فبعد الجبار هو ذلك الرجل الذي يحوي بداخله كثيراً من أسرار ميت رهينة، فهو الذي كان قد فتح مقبرة في بيت أدهم الشواف السعودي، وكان يأتي إليها ليلاً، ليأخذ ما بقي فيها من تماثيل ومجوهرات ومنحوتات ذهبية ذات قيمة عالية، وبعد موت أدهم الشواف أصبح عبد الجبار قريباً من ابنته ليلاً وحاول عبد الجبار أن تكون هناك علاقةً بينه وبينها، وهي كذلك، حتى استطاع استخراج الكنوز المدفونة في باطن الأرض. وعبد الجبار لا يعلم أن أدهم الشواف قام ببناء قصره، وجعل المقبرة تحت القصر وصنع لها دهليزاً لا يعرفه إلا هو والمصمم عمّار المصري الذي قتله، حتى لا يعرف أحد مكان المقبرة؛ ليظل بعد ذلك عبد الجبار يحفر كل يوم في أماكن عديدة من أرض الشواف، ليصل إلى أربعين عاماً في الحفر، ولم يحصل على شيء، حتى تأتي نور ابنة ليلى ابنة هاجر زوجة أدهم الشواف لتأخذه ليرى المقبرة التي

(١) د. سهير المصادفة، لعنة ميت رهينة، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١٧ غلاف الرواية الخلفي.

فكت شفرتها نور بفضل تلك المخطوطات التي خطها جدها وتركها، حيث كتاب «ألف ليلة وليلة» وما يدل عليه من الخلفية الثقافية للأمة العربية، فقد ترك على غلافها ما يدل على وجود المقبرة، والوصول إلى المقبرة يحتاج إلى علم وليس سحراً، وهناك يموت عبد الجبار، وتحل عليه اللعنة كما حلت لعنة عمّار المصري، ومات أدهم الشواف ومات معظم الأبطال في العمل، وبالتالي، فقد حلت عليهم جميعاً اللعنات، التي أشار إليها الناشر في الغلاف الخلفي وأصبحت كلمة الناشر أو عباراته من الأهمية بالمكان؛ لأنها أنارت بعض الشيء في العمل حتى من قبل قراءته، فإن القارئ يدرك أنه سيقراً عملاً به رهبة وخوف ونوع من العالم العجائبي، لذلك كانت كلمة الناشر في هذا العمل عتبةً من عتبات النصّ. وأيضاً في رواية «سكون» للكاتب ولاء كمال، يلتقط الناشر «دار سما» عبارة للكاتب وهي «ما كان الفقدان يوماً نقطة نهاية لخط ولكن نقطة بدء لدائرة» ثم يلخص العمل في فقرتين يقول فيهما: «تفقد زوجة الخليفة ابنها للموت، تناجي شيخها كي يعينها على تحمل آلام الفراق، وتقص عليه رؤى تراودها عن آخرين يأتون بعد زمانها بألف عام. ممرضة تخسر كرامتها، محقق يفقد إيمانه، وفتاة صماء تحارب من أجل حقها في الاختيار. يتأرجح أبطال هذه الرواية بين فقدان الرغبة في الحياة والتشبث بها، وتختفي فواصل الزمان وحدود المكان لتتقاطع مصائر الشخصيات في محاولتها لتقبل الفقدان، مواصلة الحياة بعد الخسارة، مواجهة الفقر والظلم، وفهم حكمة الله في الخلق وأخيراً.. سكون»^(١). بالفعل هناك فقدٌ كما أخبر الناشر في كلمته، والتي هي إضاءة حقيقية للعمل، فحين تناول الفقد، فإنه يبرهن على الفقد الموجود بالفعل من فقد الإنسان لكرامته، كما هو الحال عند الممرضة، وحين يذكر الناشر لفظة «الاختيار» فهو يشير إلى القضية الجدلية القديمة الحديثة في «الجبر والاختيار» وهل الإنسان مسيرٌ أم مخيرٌ، وهي قضية أخذت جل فكر الفرق المتناحرة آنذاك، فالإنسان بطبيعته مسيرٌ في بعض الأمور ومخير في البعض الآخر، لأنه لم يستطع اختيار والده أو عمّه،

(١) ولاء كمال، سكون، دار سما، المجموعة الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠١٧.

ولكنه في استطاعته اختيار ما يريد أن يأكله، من أجل ذلك، فإن الكاتب يريد أن يقول لنا منذ بدء الرواية: انتبه، فإن هذا العمل سيولّد انفجاراً عظيماً، وما يتبع ذلك من ميلاد حياة جديدة، فمن الموت تولد الحياة، واحرص على الموت توهب لك الحياة، وكيف أن الموت ليس نهاية لخط، بل نقطة في دائرة...، وهو ما ذكره الناشر في عباراته على الغلاف الخلفي. وفي الرواية قصصٌ قصيرةٌ عديدةٌ يربط بينها رباط الفلسفة الوجودية، والسبب في وجودنا في هذا الكون الواسع، الأبطال مهزومون ومقهورون عاشوا متألمين وكان الموت هو نهايتهم، البداية كانت مع الألم والنهاية أيضاً كانت مع الألم، وإذا دققنا النظر قليلاً وجدنا أن النهاية هي البداية الحقيقية للعمل، وهنا تظهر دائرية المكان كما هو الحال في دائرية الزمان المؤلم.. إذا نحن أمام ألم وفقد وحسرة وقلق وتوتر في أربع شخصيات كما أشار الناشر في كلمته على غلاف الرواية الخلفي: الأولى، كان فيها فقد الابن والثانية، فقد النفس وموت القساوسة وشيوخ المساجد... والثالثة فقد الشرف في الاغتصاب.... الرابعة بيع النفس والعرض في بيع الفتاة الصغيرة لمن لديه أموال في القرية الظالم أهلها، ودور السمسار في ذلك، وتبدو في الأفق دائرية الزمان مع كل تلك الشخصيات وهو كما كان الحال في دائرية المكان، وهذا ما أشار إليه الناشر في عبارته بقوله على الغلاف الخلفي «وتختفي فواصل الزمان وحدود المكان، لتتقاطع مصائر الشخصيات في محاولتها لتقبل فقدان» من هنا فإن كلمة الناشر عبثة ذات أهمية من عتبات النص؛ لأنها خادمة للنص.

(ل)

اللفظ الشائع Le terme commun. Common words

اللفظ الشائع ما يتعارف عليه عند معظم الكتّاب، نحو كلمة من الكلمات أو تعبير من التعبيرات، ولنا في كتاب «المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر» لابن الأثير الأسوة في ذلك؛ ذلك أنّ هذا الكتاب قد أعاد لنا تراثنا العظيم بما يحويه من فكر وآداب وآثار مختلفة، كان للسابقين الفضل فيها، لنحاول إحياء ذلك التراث من جديد، بعد أن انهارت أركان عديدة هنا وهناك، واللفظ الشائع عند الجميع يؤخذ أيضاً من القرآن الكريم، فكثيراً ما نجد شعراء بأعينهم يأخذون كلمات من القرآن الكريم ويوظفونها في أشعارهم ويصبح هذا اللفظ من الألفاظ الشائعة والمعروفة، وحين استخدم دعبل الخذاعي حرف الفاء مع الفعل وعلى الرغم أنه قد عيب عليه التركيبة نفسها، إلا إنه قد استعمل ما هو شائع في التركيب يقول:

شفيحك فاشكر في الحوائج إنّه يضونك عن مكروهاها وهو يخلق

وهو تركيب قيس على ما جاء في القرآن الكريم «لهذه الفاء في كتاب الله أشباه كقوله تعالى: ﴿يَتَأْتِيَهَا الْمَدِيرُ﴾ (١) ﴿فَرَفَأَنذَرُ﴾ (٢) ﴿وَرَبِّكَ فَكَبِّرُ﴾ (٣) ﴿وَيَا بَكَ فَطَهِّرُ﴾ (سورة المدثر: الآية ١-٣) فقلت له: بين هذه الفاء وتلك الفاء فرق ظاهر يُدرك بالعلم أولاً وبالذوق ثانياً^(١). ومن الأمثلة الشعرية التي استعملت ألفاظاً من القرآن الكريم وهو لفظ شائع:

(١) ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ص ٣١٧..

وثغرٍ تنضد من لؤلؤ بألباب أهل الهوى يلعب
إذا ما ادهمت خطوب الهوى «يكاد سنا برقه يذهب»

فالشاعر استخدم اللفظ المعروف والشائع أي أن القارئ حين يقرؤه، يعلم أنه مأخوذ من القرآن الكريم، أي أنه يعرفه من قبل، ومن هنا جاءت عبارة اللفظ الشائع» قال الإمام فخر الدين في «المحصول» لا يجوز أن يكون اللفظ الشائع المشهور المشهود بين الخاصة والعامة في معنى موضوع لمعنى خفي جداً، بحيث لا يعرفه إلا الخواص. والقصد بذلك الرد على مثبتي الحال- وهو الوساطة بين الموجود والمعدوم في قولهم إن الحركة معنى- يوجب تحرك الذات فإن ذلك معنى خفي إلا على الخواص»^(١). ومن هنا فإن اللفظ الشائع يحتاج دراسات، بمعنى أنه إذا ظهر في شعر شاعر من الشعراء أو عند كاتب من الكتاب يستحق الدراسة بمفرده ليصبح عبئة نصية ندخل من خلالها لعمل الكاتب.

لوازم النصّ Paratexte. paratext

ترجم مصطلح لوازم النصّ كما ترجم مُصْطَلَحُ النصّ الموازي، بمعنى أن لوازم النصّ هي النصّ الموازي، والذي يضم بين جنباته عتبات النصوص، وقد عبّر عن تلك اللوازم لطيف زيتوني بقوله: «يتكون الأثر الأدبي من نصّ هو عبارة عن جمل متتالية ذات معنى. وهذا النصّ لا يظهر عارياً، بل ترافقه دائماً مجموعة من اللوازم المساعدة التي تحيطه وتعرفه وتسهّل استقباله واستهلاكه لدى الجمهور القراء، فلوازم النصّ هي ما يجعل النصّ كتاباً بنظر الجمهور»^(٢). وهي تلك العتبات التي تناولناها عبر هذا المعجم شاملاً ويميناً، فهناك لوازم متصلة بالنصّ وأخرى منفصلة عنه، فالمتصلة مثل

(١) د. محمد إبراهيم الحفناوي، شرح الكوكب الساطع للشيخ جلال الدين السيوطي، الجزء الأول، مكتبة الإيمان للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٠ ص ٢٥١.

(٢) د. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع مذكور ص ١٤٠.

العنوان والإهداء والمقدمة،... بينما اللوازم المنفصلة هي تلك التي كتبت عن النص، سواء أكانت خاصة كما عنها جيرار جينت مثل الرسائل والمذكرات والمسودات أو عامة نحو المقابلات الصحفية، وما يكتب عن النص من قبل النقاد فهو من اللوازم الخارجية، وقد أثار الدكتور لطيف زيتوني جزئية مهمة جداً وهي أن النصّ في تغير وتطور دائمين طبقاً للدراسات المتتالية حوله، فإذا كان النصّ في السابق كتاباً مخطوطاً بسيطاً، فما لبث أن ظهرت له حواشٍ وتعليقاتٌ وهوامشٌ، ثم تطور بعد ذلك بوجود الغلاف ووضع اسم الكاتب، ومع التقنيات الحديثة هناك كلماتٌ للنّاشر وتقديم ذاتي وتقديم غيري، فما الذي يمنع أن نغوص أكثر في النصّ؛ لنبحث عن شعريته ومن هنا تصبح الشعرية نصّاً موازياً للعمل فحين أستكشف الشعرية الموجودة فيه، يصبح هناك نصّ موازٍ يضفي النصّ وتتضح مراميه هنا وهناك، وكيف لا أعتبر المبتانص عتبةً من عتبات النصوص، لذلك نقول إن العتبات قد تتجدد وتزداد وتتطور كما تطورت دراسات النصّ من قبل، بمعنى أن النصّ بأكمله ما هو إلا مجموعة من العتبات فيها الزمان والمكان وما يمكن أن يقال علي معمارية النصّ هو في حد ذاته عتبات نصية، يجب أن يلتفت إليها الباحثون. وقد حاول جيرار جينت في كتابه «الأطراس» وضع تعريفٍ للعتبات أو النصّ الموازي في العمل باعتباره نوعاً آخر للتعالّي النصّي قائلاً: «إن النصّ الموازي يتكون من علاقة أقل وضوحاً وأكثر شمولية مع النصّ نفسه، حيث يقيمها هذا النصّ مع النص الموازي نحو العنوان والعنوان الفرعي والعناوين الداخلية والمقدمات والملحقات والتنبّهات والتمهيد والهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية، والمقتبسة والتزيينات والرسوم وعبارات الإهداء والتنويه والشكر والشريط والقميص، وأنواع أخرى من العلامات الثانوية والإشارات الكتابية»⁽¹⁾. وهو بذلك يقرّ بأن لوازم النصّ تشمل النصّ الموازي الخارجي والنصّ الموازي الداخلي

[انظر النص الموازي الخارجي والداخلي]

(1) Genette (Gérard) : Palimpsestes, Paris, seuil, 1972, p9.

لوحة الغلاف tableau de couverture. Cover's painting

لوحة الغلاف أو رسمة الغلاف هي إبداع الفنان، وهي الصورة البصرية للرّائي، تلك الصورة المعبرة عن شيء يشعر به الفنان، يستطيع الناقد المتمرس قراءة الصورة، والتعبير عنها، وحين ننظر إلى رسمة غلاف أو لوحة غلاف كتابي «الألم في الرواية العربية» للفنان الأستاذ محمد هشام أشعر بأن الفنان قد شاركني الكتابة، وأشعر كذلك أنه كان يعاني ويكي من الآلام التي وجدها في الروايات محل البحث، فأراه يرسم لنا لوحة بديعة تجمع صنوفاً من الآلام؛ حيث ذلك الرُّجل الذي يضع يده على قلبه متألماً كما كان الحال في رواية «القلب البديل» ضمن الروايات محل البحث، وأيضاً يضاف شيء مهم وهو أننا في العامية حين يشعر الإنسان بالألم من شيء أو حتى الخوف من شيء يضع يده على قلبه قائلاً: «يا قلبي» حتى ولو لم يوجد ألم في القلب، وهو ما يدل على أن القلب كما توصل الباحثون مصدراً للعديد من الخلايا الإدراكية «لهم قلوب يعقلون بها». وهذه الرّسمة عبّرت عن الفصل الأول بكامله والذي حمل عنوان «ألم الجسد وجسد الألم». فضلاً عن ذلك، فإن لوحة الغلاف تحوي العديد من الآلام التي شاركني فيها الفنان، حين كنت أقرأ الأعمال منها ألم السجن ووضع ما يشبه بحديد الزنازين أمام الإنسان، الذي يقبع فيها عشرات السنوات، وهو ما عبّر بالفعل عن فصل كامل حمل عنوان «ألم السجن وسجن الألم». فضلاً عن وجود في صفحة الغلاف مجموعة من الكتب متناثرة هنا وهناك، أي أن هناك بعثرة في الفكر والألم والجنون والبحث في الوجود الذي عبّر عنه أحد فصول الكتاب تحت عنوان «الألم الوجودي ورحلة البحث عن الخلاص». من هنا نقول إن لوحة الغلاف كانت تعبيراً صادقاً عما جاش في صدري وأفرغته في العمل المعبر عن الآلام في كتاب «الألم في الرواية العربية». وأصبح الغلاف عتبة نصيّة يمكن للمتلقي والباحث الولوج للنص من خلالها.

(م)

المدخل ambule. preamble

المدخل طريق البداية في العمل، وهو «مقدمة طويلة وظيفتها الأخذ بيد القارئ للدخول إلى الكتاب»^(١) بما أنه نوعٌ من أنواع المقدمة. ولكن المدخل يختلف عن المقدمة في جزئية تحديد الهدف مباشرةً، كما فعلت رضوى عاشور في رواية «قطعة من أوروبا» تحت عنوان «مدخل»، حيث قدّمت رضوى عاشور لروايتها «قطعة من أوروبا»، وسطّرت بها خمس صفحات أشارت إلى ما في الرواية من فكرٍ ورؤى؛ وفي ذلك المدخل قد جمعت شتات الرواية، وما كانت ترمي إليه حتى تتحقّق وظيفة المدخل هنا. بينما المقدمة يمكن أن تكون نقدية، ذاتية كانت أم غريبة، وغالباً ما يكون المدخل خاصاً بالمؤلّف دون غيره، لذلك، وخلافاً لجيرار جينت الذي رأى أن مصطلح المقدمة في اللغات الواصفة لعبات النصّ يشمل «المدخل والتّوطئة والديباجة والحاشية والملّخص والتّمهيد والتّقديم والاستقصاء والاستهلال والفاتحة والخطاب التّمهيدي والقول الأمامي» اعتبر جاك دريدا أن المقدمة تتميز عن المدخل، لأنّ «المدخل موقعاً أكثر نسقية، وأقل تاريخيةً وظرفيةً لمنطق الكتابة، إنّه وحيدٌ ويتعاطى مع مسائل معمارية، عامة وجوهرية»^(٢). فما تميز به المدخل هنا هو معماريته والاختصار في الهدف المنشود من الرواية.

(١) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق ص ١٥٦.

(٢) يوسف الإدريسي: عتبات النص، بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، منشورات مرجع سابق، ص ٥٧.

لقد أثرت الكاتبة وجود هذا المدخل، حتى يكون القارئ أو المتلقي على بينة من طبيعة الفترات التاريخية المتناولة في الرواية. لقد كثفت الكاتبة فيه عدة أمور؛ سواء أكان من ناحية الأحداث التي عاشتها مصر مع بداية القرن الماضي، من مذبحة الإسماعيلية، وحريق القاهرة، وغيرهما من الأمور التي كانت تمور وتضطرب بها البلاد آنذاك، أم من ناحية الحضارة الفرعونية القديمة ممثلة في أبي الهول وغيره من الآثار، وكيف أن أبا الهول كان مثار فزعات لدى كل من يراه وينظر إليه، وما كتب عنه في كتب التاريخ، وما كان يروى عنه في الأساطير عن أنه كان رمزاً للصمود، أو يقال، إن وجهه يمثل وجه أنثى وجسده جسد أسد، فهو الذي وصفه الشاعر بيتس «وهو يكتب قصيدته الشهيرة التي يربط فيها بين اختلال العالم وظهور أبي الهول: وحش مُروّع يزحف ببطء إلى بيت لحم ليولد من جديد»^(١). ولكنه ليس المسيح كما يدعي الشاعر هنا. وقد أرادت الكاتبة أن توظف أهم مهام المدخل أو المقدمة من إثارة النفس نحوها وبث حب قراءة الرواية، خاصة حين تقول في المقدمة «ليس الموضوع (أبو الهول) ولا تشرشل ولا المقريري: بل هذه الرغبة غير المفهومة تماماً وربما غير المبررة في كتابة حكايتي»^(٢). وهنا تقر الكاتبة في المدخل بأن حديثها عن التاريخ ليس المقصود منه أن يذكر في الرواية من خلال ذكر أبي الهول وغيره، بل يوجد في المدخل نوع من المفارقة البسيطة والمفاجأة، فمن ناحية ذكر تلك الأحداث كان لاستعداد المتلقي لما ستناوله عن مصر وتاريخها.

مدرسة المؤلف L' école a laquelle appartient l'auteur. Author's school

المدرسة التي ينتمي إليها المؤلف عامل مهم في تفسير نصوصه، فإذا اعتبرنا أن جمال الغيطاني كان من مدرسة نجيب محفوظ، فهو بذلك يسير على نهجه

(١) رضوى عاشور: رواية قطعة من أوروبا، مرجع سابق ص ٦.

(٢) رضوى عاشور: رواية قطعة من أوروبا، مرجع سابق ص ٧.

من خلال الارتباط بالحارة المصرية والمكان وعشق المكان، بعيداً عما تناوله الغيطاني من التراث العربي، وكيفية إظهار هذا التراث كما حدث في معظم أعماله، إلا أنه ظل وفيّاً لأستاذه إلى أن توفاه الله، وكثيراً ما كان يذكر لفظة «الأستاذ» إشارة منه إلى الأستاذ نجيب محفوظ، وكذلك الأمر يوسف القعيد فهو مخلص لأستاذه نجيب محفوظ، على الرغم من أن القعيد قد خرج من عباءة نجيب محفوظ في تناول القرية المصرية، التي لم يتناولها محفوظ في أعماله، وفي النهاية كانت هناك مدرسة محفوظية اقترب منها الكثيرون، من محبي هذا الرجل، ومن ساروا على نهجه، ولكنهم حاولوا التجديد، وقد نجح البعض منهم في ذلك. ووجدت مدرسة توفيق الحكيم ومن سار وراءه متبوعاً أثره، ويحيى حقي، وغيرهم جميعاً، وأصبحت هناك مدارس للكتاب الكبار في الشعر أيضاً، عباس العقاد ومدرسة الديوان، وظهرت مدرسة الشعر الحر، فهناك أجيال كاملة تلاحت مع مدرسة الشعر الحر، الذي وجدوا فيه مبتغاهم في مصر، مثل أبو سنة وحجازي، وفي العراق المؤسس للمدرسة نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، ونزار قباني في سوريا وأصبحت هناك سمات بعينها لكل مدرسة من هذه المدارس سواء أكانت في النشأة في الشعر، وقس على ذلك المدارس الكبرى في الأدب نحو المدرسة الكلاسيكية والرومانسية، وسمات كل مدرسة وما تميزت به، وإذا نظرنا إلى محمود سامي البارودي مثلاً، الذي أحيا الشعر العربي القديم، بالسير على منهجه، وطريقته العمودية، فهو قد أخذ سمات المدرسة القديمة، التي كانت تتخذ من الوزن والقافية طريقاً للشعر، ومن جاء بعده نحو شوقي وحافظ إبراهيم وآخرون ساروا على نهجه ومدرسته، ومن هنا، فإن الكاتب الذي ينتمي إلى مدرسة بعينها يأخذ سماتها، لأنه متأثر بها والحكم عليه تقريباً بمثابة الحكم على أقرانه جميعاً في هذه المدرسة مع الفارق في عملية الإبداع، وتصبح المدرسة التي ينتمي إليها من عتبات النص أو من النص الموازي له.

[انظر سيرة المؤلف - اسم المؤلف - كلمة المؤلف]

المذكراتُ التي يقوم الكاتب بتدوينها هي ما تعبّر عن حياته، وهي نصٌّ موازٍ لأعماله الأدبية، بمعنى أستطيع أن أستفيد كقارئ بأعمال الكاتب من تلك المذكرات، حين أقرأ له عملاً؛ حيث تصبح هناك خلفية معرفية عن الكاتب من خلال المذكرات، وهي نصٌّ موازٍ لجميع أعماله الأدبية أو الفنية، وللعلم فإن كتابة المذكرات شيءٌ صعبٌ جداً، لأنَّ الكاتب أو الفنان أو الرسّام يحاول بقدر المُسْتَطَاع أن يكون منصفاً في القول، ويخشى أن ينزلق في حديثه عن نفسه، ويضيف مفاخر عديدة، قد يظن هو أنَّ القارئ سيستنكرها، وهو ما عبّر عنه أحمد أمين في بداية الحديث عن مذكراته بقوله «لم أتهيب شيئاً من تأليف ما تهيبُّ من إخراج هذا الكتاب، فإنَّ كلَّ ما أخرجته كان غيري المعروف، وأنا العارض، أو غيري الموصوف وأنا الواصف، وأمّا هذا الكتابُ فأنا العارضُ والمعروض، والواصف والموصوف، والعين لا ترى نفسها إلا بمرآة. والشَّيء إذا زاد قربهُ صعبت رؤيته، والنفس لا ترى شخصها إلا من قول عدو أو صديق أو بمحاولة للتَّجريد تم توزيعها على شخصيتين: ناظرة ومنظورة، وحاكمة ومحكومة، وما أشقُّ ذلك وأضناه»^(١). فالمذكراتُ التي دونها أحمد أمين هي بالفعل من الأهمية بمكان، لأنَّه أولاً أكَّد لنا أنَّه لم يدوّن إلا الحقَّ، ويتحرى الصدق، وحين نقرأ بعض مؤلفاته الأدبية مثل الروايات التي سطرها نجده يحاول بالفعل الحديث عن التاريخ الإسلامي متوخياً الحذر أن ينزلق في مزالق التاريخ، التي تناولت الإسلام بصورة مختلفة عن الحقيقة، وأنَّ الإسلام انتشر بحد السَّيف، وما إلى ذلك من أحاديث لا تمتُّ إلى الحقيقة بشيء، فقد كتب «فجر الإسلام» و«ضحى الإسلام» و«ظهر الإسلام»، تناول في مثل هذه الأعمال التاريخ من زاوية معتدلة بحسب أدبي راقٍ، فأقبل على أعماله الكثيرون يقرؤونها، ليس ذلك فحسب، بل وتحولت معظم أعماله إلى أفلام تليفزيونية، بحكم أنَّها عبّرت عن التاريخ. ففي «فجر الإسلام» كان يبحث فيها عن الحياة العقلية في صدر الإسلام حتى آخر

(١) أحمد أمين، حياتي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ٢٠١٢ ص ٧.

الدولة الأموية، فإذا ما ربطنا بين سيرة الكاتب التي دونها في مذكراته، أو في كتابه الذي حمل عنوان «حياتي»، وبين هذه الرواية، فإنه يتضح أن السيرة الذاتية أو المذكرات هي في ارتباط دائم مع العمل نفسه، ودليل عليه، يقول في مقدمته للطبعة الثانية في «فجر الإسلام»: «ظهرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب نحو أول ١٩٢٩ وكان ما لقيته من الباحثين من أهل العربية والمستشرقين أكبر مشجع لي عملياً، فقد نقدوه وقرظوه وانتفعت بما أبدوه من آراء قيّمة في نقده وتحليله»^(١). وقدّم لهذا العمل الدكتور طه حسين في مقدمة طويلة وعظيمة، مما يؤكّد أهمية هذا العمل، والأمر ذاته نراه في حديث أحمد أمين في كتابه «حياتي» الذي نحن بصدده باعتباره عتبة نصيّة ونصّاً موازياً لأعماله كافة، أي يمكن لنا أن ننطلق لدراسة أعماله من خلال هذا العمل، والذي يعتبر مذكراته الشخصية، فهو يمثل ذكريات الكاتب نحو حياته وكتابات، فما دونه بأكمله ما هو إلا تعبير عن التراث الذي ورثه عن آبائه وأجداده وما عبّر به في «فجر الإسلام» و«ضحى الإسلام» وغيرهما إلا ما كان قد تأثر به من آبائه وأجداده، أي التراث فما هو إلا نتيجة لذلك كلّ، وكأنّها حلقة ودائرة لا بدّ أن نمرّ بها ويصف ذلك في فلسفته الأدبية قائلاً: «ما أنا إلا نتيجة حتمية لكلّ ما مرّ عليّ وعلى آبائي من أحداث، فالمادة تنعدم وكذلك المعاني، قد يموت الطير وتموت الحشرات والهوام، ولكنها تتحلل في تراب الأرض فتغذي النبات والأشجار، وقد يتحول النبات والأشجار إلى فحم، ويتحول الفحم إلى نار، وتتحوّل النار إلى غاز، ولكن لا شيء من ذلك ينعدم، حتى أشعة الشمس التي تكون الغابات وتنمي الأشجار تُخزن في الظلام، فإذا سلطت عليها النار تحولت إلى ضوء وحرارة وعادت إلى سيرتها الأولى. وكذلك الشأن في العواطف والمشاعر والأفكار والأخيلة، تبقى أبداً»^(٢). وهكذا، فإنّ المذكرات طريقٌ إلى قراءة الأعمال الأدبية للكاتب أو حتى الفنية من رسم وتصوير ونحت، وما يقال عن الكاتب الكبير أحمد أمين يقال عن أي عمل آخر

(١) أحمد أمين، فجر الإسلام، الطبعة العاشرة، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان ١٩٦٩ ص ٧ المقدمة.

(٢) أحمد أمين، حياتي، مرجع سابق ص ١٣.

مرتبط بالمذكرات، التي دونها الكتّاب عن حياتهم الشخصية، التي التزموا فيها بالصدق في الكتابة، ومن هنا أيضاً تصبح المذكرات نصاً موازياً للعمل أي عتبة نصية خارجية.

وإذا انتقلنا إلى أمريكا اللاتينية لنجد أديباً كبيراً بحجم غبريل غارسيا ماركيز ومذكراته الشخصية، التي عُدت وبحق من المذكرات العظيمة في تاريخ الأدباء، فهو، وفوق أنه حاصلٌ على جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٨٢ عن رائعته «مئة عام من العزلة»، وأعماله الباقية، فهو أديب مرموق وكاتب خرج من قاع الألم، وإذا نظرنا إلى تلك المذكرات فحتماً سنرى فيها صدى لأعماله، وقد دون ذلك تحت عنوان «نعيشها لنرويها»، وكانت بدايته لتلك المذكرات صادمةً، فهو يتحدث عن والدته، التي لم يرها منذ زمنٍ بعيدٍ، بعد أن تركته، وحين بحث عنه وجدته في مكتبة «ماندو»؛ حيث قال لها أصدقائه: إنه في هذه المكتبة يذهب إليها دائماً، أو أن يكون مع بعض المجانين في المقاهي حول المكتبة، من هنا نرى أن بداية الحديث عن مذكراته صادمةٌ فهو يكتب دون مواربة منه أو خجل يقول: «طلبتُ مني أمي أن أرافقها كي تبني البيت. كانت قد وصلت في ذلك الصباح إلى بارانكيّا من البلدة القصية، التي كانت تعيش فيها الأسرة، ولم يكن عندها أدنى فكرة عن كيفية العثور عليّ. وبالسؤال عني بين معارفي هنا أو هناك أشاروا إليها أن تبحث عني في مكتبة ماندو أو في المقاهي المجاورة، حيث كنت أذهب مرتين في اليوم لأتبادل الحديث مع أصدقائي الكتّاب. حذرنا من قال لها: «حذارٍ منهم، فإنّهم مجانين تماماً»[...]. وانتصبت أمامي تنظر إلى عيني بابتسامة مأكرة من ابتسامات أحسن أيامها، ثم قالت لي قبل أن أتمكن من القيام برد فعل: «أنا أمك»^(١). وعبارة أنا أمك بمفردها كقيلة بأن نتحدث عنها كثيراً، فهي عبارة دالةٌ عن حياته التي كان يحياها بمفرده، وعن آلامه التي عاشها، فيها نوعٌ من القسوة من الوالدة، الأمر الذي جعله يتجلد ويصرُّ على النّجاح، وقد

(١) مذكرات غبريل غارسيا ماركيز، نعيشها لنرويها» ترجمة رفعت عطفة، دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى سوريا ٢٠٠٣ ص ٧.

كان وحصل على أرفع جائزة أدبية «نوبل» عن رائعته «مائة عام من العزلة» التي شطح فيها بخياله، ليخلق قرية من العدم ويسبح في فضائها، وعبر رحلة طويلة لأسرة يمتدُّ عمرُها إلى مائة عام يحاول أن يبين طبيعة البشر وفق الأزمان المتغيرة والأماكن المختلفة، تلك الأماكن التي جعلها تختفي في نهاية الأمر «القرية» وما بها من بشر انتهت، يقول في بداية هذه الرواية العظيمة «مائة عام من العزلة» تأكيداً على فكرة الزَّمان ومتهاته التي امتطأها: «بعد سنوات طويلة، وأمام فصيلة الإعدام، سيذكر الكولونيل أوريلينو بوينديا ذلك المساء البعيد، الذي أخذه فيه أبوه للتعرف على الجليد. كانت ماكوندو آنذاك قريةً من عشرين بيتاً من الطين والقصف، مشيدة على ضفة نهر ذي مياه صافية، تنساب فوق فرشه من حجارة مصقولة، بيضاء وكبيرة»^(١). وعن حياته الثقافية وكيف تلقى تعليمه يقول في مذكراته حتى نعي أن العظماء والكبار لهم معاناة لا يعرفها الكثيرون «كنت قد غادرت كلية الحقوق لتوي بعد ستة فصول دراسية، كرسْتُها أكثر من أي شيء آخر لقراءة ما وقع بين يدي ولإلقاء شعر العصر الذهبي الإسباني الفريد عن ظهر قلب. كما قرأتُ في طبعات عابرة ومترجمة كل الكتب التي تكفيني لتعلم تقنيات الرواية، ونشرتُ ستَّ قصص قصيرة في ملاحق صحيفة استحققت حماس أصدقائي وانتباه بعض النقاد»^(٢). وعن حياته القاسية يقول في مذكراته: «سبقتُ الموضوعة بعشرين سنة بسبب ضيق الحال لا بسبب الذوق: شاربان ريفيان، شعر أشعث، بنظلون جينز، قمصان بأزهار ملتبسة ونعل حاج. في ظلمة إحدى دور السينما قالت إحدى صديقاتي آنذاك لشخص معها، دون أن تدري أنني قريب منها «مسكين غابيتو، حالته يرثى لها»^(٣). ويضيف ماركيز ليدل على صعوبة الحياة التي عاشها «لم يكن من الممكن حل المسألة في الصحيفة التي كنتُ أعمل فيها. كانوا يدفعون لي ثلاثة بيزوات عن الزاوية اليومية

(١) غابرييل غارسيا ماركيز، مائة عام من العزلة، ترجمة صالح علماني، دار المدى للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سوريا ص ٧.

(٢) مذكرات غابرييل غارسيا ماركيز، نعيشها لنرويا» المرجع السابق، ص ٨.

(٣) مذكرات غابرييل غارسيا ماركيز، نعيشها لنرويا، مرجع سابق ص ٩.

وأربعة بيزوات عن كل افتتاحية أكتبها حين يغيب أحدُ المحررين الدائمين، ولم تكنُ تكفيني إلا بشق الأنفس. حاولتُ الحصولَ على سلفة، لكنَّ المدير ذكّرني أن دَينِي الأصلي يتجاوز الحَمَسين بيزو^(١). إنَّ هذه المذكراتِ ما هي إلا أحداثٌ عظيمةٌ في حياته سكنت رواياته «مائة عام من العزلة» و«الحب في زمن الكوليرا» و«ليس لدى الكولونيل من يكاته» و«وقائع موت معلن» إنها حياةٌ غارسيا ماركيز التي حولها إلى رواية؛ معبرةٌ عن الآلام والآمال اللذين عاشهما، فأصبحت المذكراتُ بحقِ نَصًّا موازياً خارجياً له قيمته، ويجب التوقف عندها طويلاً.

المراجع Références. References

المراجع هي تلك التي يستخدمها الكاتب في عمله، وغالباً ما تكون تلك المراجعُ في روايات وأعمال الكتاب الكبار حين يؤكدون على أنَّهم قد عادوا إلى تلك المراجع في أعمالهم، وقد فعلت ذلك رضوى عاشور في «قطعة من أوروبا» ولكنها كانت تحت باب الإشارات، أي تشير إليها، وقد فعل ذلك بهاء طاهر في «واحة الغروب» «تحت عنوان على هامش الرواية. وقد يأتي ذكر المراجع بداخل العمل في الهامش السفلي كما يفعل ذلك أحياناً بعض الروائيين في أعمالهم، والمرجع هو دليلُ المتلقي، يلجأ إليه وقت الحاجة وإذا كان المرجع في الأعمال الأدبية والنقدية والأبحاث العلمية ذا أهمية فهو أيضاً في الأعمال الإبداعية من شعر ونثر له أهميته.

المشهور من القول في الشعر Célèbre pour dire en prose et en poésie

Famous for saying in poetry

يعتبر المشهور من القول في النَّثر أو الشُّعر هو من عتبات النصوص أو من النصوص الموازية لأعمال أصحاب تلك الأقوال المشهورة، وحين تُذكر

(١) المرجع السابق ص ٩.

تلك الأشعار أو الأقوال، فإنَّ صاحبها يكون حاضراً بذكر اسمه؛ لأنَّه تميز بتلك الأقوال، أو أنه عُرِف من خلالها، فهي تستدعي صاحب القول وأعماله وتبقى أعماله مرتبطة بذلك القول من قريب أو من بعيد، فالذاكرة تحفظ ما تميز، وكثيراً ما رأينا تلك الأقوال في الأدب بشقيه الشعر والنثر، ففي العصر الجاهلي كان الشعراء ألسنة حال أقوامهم، وكانوا معبرين عن القبيلة والحياة آنذاك، وأتسم الشعر في ذلك الوقت بالجزالة والقوة، وما المعلقة إلا دليلٌ على ذلك، فأصحاب المعلقة سموا بالفحول من الشعراء لقوتهم في قرص الشعر، يقول عمرو بن كلثوم أحد الفحول:

ألا هبي بصحنك فاصبحينا ولا تُبقي خمر الأندرينا

ويبقى هذا البيت من الشعر علامةً فارقةً في شعر عمرو بن كلثوم، وحين يُذكر عمرو بن كلثوم تذكر معه قصته مع عمرو بن هند ملك الحيرة، حين قتله، تلك القصة التي روتها كتب الأدب. وهذا البيت الرائع قد عشنا عليه نحن الدارسين للغة العربية، مرددينه مع المعلقة الشهيرة له، فأصبح عبثاً ندخل من خلالها إلى المعلقة أي أنَّ بدايات المعلقة عبثاً نصية، كما هو الحال عند امرئ القيس في بداية معلقته التي يقول فيها:

قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحول

وعنتره في بداية معلقته المرتبطة بحياته مع عبلة، والتي أصبحت أيقونة تسير معه في كل أشعاره، فبداية القصيدة عبثة نصية، وهي من المشهور في قول الشعر في العصر الجاهلي وأصبح المحبون والعشاق يتمثلون شعر عنتره وعبلة، ومن ثم أصبحت أشعار عنتره بأكملها تنقسم إلى قسمين في حب عبلة وفي الفروسية وتبيان قوته وعشقه للحرية يقول:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم
يا دار عبلة بالجواء تكلمي عمي صباحاً دار عبلة واسلمي

وعنتره بن شداد، ذلك الشاعر الفحل الذي يعد من أقوى شعراء العصر الجاهلي، وكانت ينحت أشعاره من صخر، وقد اشتهر هذا الشاعر

بحبه لعبلة وقال فيها أعذب الأشعار، وتعتبر أشعاره في عبلة أيقونات نصية ونصوياً موازية وعتبات للدخول إلى عالمه الشعري، ومن آيات شعره:

لقد ذكرتكَ والرماح نواهل مني وبيض الهند تقطر من دمي
فوددت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرك المتبسّم

إن مفتاح شعر عنتره يأتي من ذكر شيئين؛ الحرية والبحث عنها وعبلة المعشوقة، فوصوله إلى نيل حريته هو الوصول إلى امتلاك عبلة، التي من أجلها قرض أعذب أشعاره، وكان فارساً مهيباً مدافعاً عن قومه، وعن قبيلته، فقد كانت القبيلة همّة لأنّ فيها محبوبته، واستطاع أن يدافع عنها، فأصبحت سيرة عنتره من أفضل السير والملاحم البطولية قرباً إلى قلبي، إنه ذلك الفارس المغوار رقيق النفس عفيف اللسان، لم يظلم أحداً، بل كان مظلوماً دائماً منذ أن جاء إلى هذا الوجود. فقدّر أن تكون أمّه أمة حبشية ووالده شداد من سادات عبس في نجد، ومن عادات العرب في الجاهلية ألا تُلحق ابن الأمة بنسبها، إلا إنّ عنتره ظلّ باحثاً عن النسب ونيل الحرية والانعتاق من قيد العبودية طوال حياته إلى أن جاء اليوم المشهود حين أغارت بعض القبائل على قبيلة بني عبس فأذلّوها وجعلوا أعزة أهلها أذلة صاغرين، وكأنّ القدر كان مع عنتره بن شداد وكأنّ الله سبحانه وتعالى لا ينسى عبده المسكين، ذلك العبد هو عنتره بن عمرو بن شداد العبسي الذي مهد لظهور الإسلام، بحث كثيراً عن العدالة والحق والحرية، فقد كان دائماً يقول «الناس جميعاً متساوون كأسنان المشط». لقد كانت الحرية هدفاً عاش من أجله، وأصبح عنتره بن شداد رمزاً من رموز الحرية، التي بحث عنها كثيراً في قبيلته، وعند والده حتى نالها بعد أن اشتد الكرب بقبيلته، وكاد اسمها يمحو من الوجود، وعلى العكس من أخيه شيبوب فلم يُتعب نفسه من أجل الحرية، بل كان قابلاً لوضعه باعتباره خادماً وعبداً لشداد العبسي وقبيلته، فأصبح شيبوب ضمن عبيد بني عبس، ولم تكن له رغبة في تعلم الفروسية، وأثر أن يكون مقرباً من أخيه عنتره على أن يأتي له بأخبار عبلة، بحكم أن شيبوب كان يقضي حاجات القبيلة مثله في ذلك مثل أي خادم آخر أو عبد من عبيدها. فالفارق

بين عنتره بن شداد وأخيه شيبوب هو الفارق بين إنسان يجد ضالته في نيله
لحريته وامتلاك زمام نفسه وكسره لكل قيد عليه، وبين إنسان يرضى بالذل
والهوان. مقارنة تبدو حقيقية، والحياة مليئة بمثل هذين النموذجين يقول
عنتره باحثاً عن الحرية:

لا تسقني ماء الحياة بذلة بل فاسقني بالعز كأس الحنظل

أما العصر الإسلامي وحين أهدر الرسول محمد صلى الله عليه وسلم دم
كعب بن زهير، لأنه قد تعرض في شعره للمسلمين والمسلمات، جاءه مستغفراً
لذنبه، طامعاً في عفوه، وقد سبقه أخوه جبير إلى الدخول في الإسلام، ونصحه
كثيراً إلى أن رق قلبه. وأنشد الرسول تلك القصيدة العظيمة واستمع إليها،
التي عُدت من عيون الشعر العربي، لأنها معبرة عن حالة إنسانية صعبة،
وقد حملت القصيدة عنوان «بانت سعاد فقلبي اليوم متبول» يقول في أولها:

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول مُتَيِّمٌ إثرها لم يُفدَ مكبول
وما سعاد عداة البين إذ رحلوا إلا أعنَّ غضيض الطرف مكحول
هيفاء مقبلة عجزاء مديرة لا يُشكى قصر منها ولا طول
أنيئت أن رسول الله أوعدني والعفو عند رسول الله مأمول

وفي العصر الأموي نرى جرير والفرزدق في نقائضهما المتميزة وعلو شأن
الشعر عما كان في العصر الإسلامي الأول نراهما مع غيرهما يبدعون لنا من
عيون الشعر العربي وهذا قول جرير في الغزل وقد عُد من أفضل ما قالته
العرب في الغزل:

إن العيون التي في طرفها حور قتلنا ثم لم يحين قتلنا

وجاء العصر العباسي قوياً في الأدب وكما قيل: إنه العصر الذهبي للأدب
العربي، لأسباب كثيرة توجت ذلك العصر بهذا اللقب، منها ما ارتبط
بازدهار حركة الترجمة والاطلاع على الآداب الأخرى، التي بلا شك خدمت
الشعراء، ومنها ما يتعلق بالخلفاء الذين اقتنوا أفضل المكتبات وأكبرها،

وأغدقوا العطايا على الشعراء، فأصبح الشاعر مقرباً من الخليفة مادحاً إياه وذاكراً صفاته وكرمه، وهو مما دعا الشعراء إلى الغيرة في قول الشعر والتنافس، ومن ثم ظهر جيلٌ من الشعراء هم جميعاً علامات فارقة في قرض الشعر، نحو « أبو العلاء المعري، أبو تمام، البحتري، الأصمعي والمتنبي » ويبقى المتنبي واحداً من أهم شعراء العربية، وله آياتٌ شعرية عظيمة منها قوله حين افتخر بنفسه في حضرة سيف الدولة الحمداني:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمنت كلماتي من به صمم

فهذا البيت من الشعر قد عُد من عيون الشعر العربي، نظراً لبلاغته وقوته وارتباطه بالإبداع، وبالفعل كان صاحبه أبو الطيب أحمد بن الحسين المتنبي مبدعاً في قول الشعر وشاعر العربية الأول، وهذا الأمر قد جعله يصاب بالغرور، لدرجة أنه قال عن نفسه في بيت من الشعر أن ملكته حاضرة دائماً وهو نوع من الغرور، وكان ذلك في حضرة سيف الدولة الحمداني حين كانت هناك مشاحنات بينه وبين الشعراء بسبب عطاء سيف الدولة له غير المحدود يقول:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

بمعنى أنه الشاعر الوحيد الذي إذا أراد قرض الشعر، فإن وحيه أو إلهامه يأتيه فوراً دون انتظار، فالشوارد لديه هي قوافي الشعر، وعلى العكس من الشعراء الآخرين فإن شيطان الشعر لديهم لا يأتيهم كما يأتي له حيث ييقون ساهرين لا ينامون باحثين عن قول بيت من الشعر، وهنا نرى افتخار المتنبي بقوته في قول الشعر. ونرى قوله:

الخيّل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم

وهذا البيت الذي قيل إنه كان سبباً في مقتله، وأصبحت شهرة البيت بأنه البيت الذي قتل صاحبه، وأصبح هذا البيت من الشهرة تتناقله الألسن، بل ويتفاخرون بأنهم يحفظونه، وكيف لا، وهو من عيون الشعر العربي، ولشاعر

العربية الأول كما قلنا، وقيل من قبل: إن المتنبي أشعر شعراء العربية، وله آيات شعرية عظيمة منها قوله:

أنا وإن كنت الأخير زمانه لآتٍ بما لم تستطعه الأوائل
وقوله:

إذا أنت أكرمت الكريم ملكته وإن أنت أكرمت اللئيم تمرد
ونظراً لقوة الشعر في هذا العصر ندلل على ذلك بشاعر آخر، وكيف أن أشعاره أصبحت عتبات للوصول إلى شعره وفهمه، وهو أبو فراس الحمداني صاحب قصيدة «أراك عصي الدمع» وهي من الروميات، وفي هذه القصيدة مجموعة من الأبيات التي تحسب لهذا الشاعر، فهو أمير وشاعر، وقد وقع من قبل في الأسر، حين كان يحارب مع ابن عمه سيف الدولة الحمداني، فكتب هذه القصيدة التي يقول في أولها:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر أما للهوى نهي عليك ولا أمر
بلى أنا مشتاق وعندي لوعة ولكن مثلي لا يُذاع له سر

وله آية شعرية وحكمة عظيمة في نهاية هذه القصيدة يقول فيها:

سيدكرني قومي إذا جدَّ جدُّهم وفي الليلة الظلماء يُفتقد البدر
ونحن أناس لا توسط عندنا لنا الصدر دون العالمين أو القبر
تهون علينا في المعالي نفوسنا ومن خطب الحسنة لم يُغلها المهر

أما العصر الحديث، فإن هناك شعراء قد تحملوا الصعاب من أجل هذه الأمة، كما فعل حافظ إبراهيم حين تحدث عن اللغة العربية في قصيدته الشهيرة «اللغة العربية تنعى حظها بين أهلها» وكان لهذه القصيدة الأثر الكبير عند أهل اللغة العربية وأصبحوا حتى الآن يتغنون بأبياتها وكلماتها العظيمة، خاصة قوله في هذه القصيدة:

أنا البحر في أحشائه الدر كامن فهل ساءلوا الغواص عن صفاتي

وهذا البيت الرائع من قصيدة حافظ إبراهيم «اللغة العربية تنعى حظها بين أهلها»، فضلاً عن أنه عتبة نصية لشعر حافظ إبراهيم وأيقونة ثقافية فكرية، فقد حظي بحب دارسي وعاشقي اللغة العربية؛ لأنه عبّر تعبيراً صادقاً عن اللغة العربية وتشبيهاً بالبحر، وكيف أنها تحتاج إلى ماهر في السباحة والغوص ليكتشف معانيها ويتدبر قوافيها. وإذا كان واقع اللغة العربية بين أهلها الآن أنها تعيش في حالة ركود وإحباط؛ نتيجة هجرهم لها، فأمر طبيعي أن ينتج عن ذلك الواقع المأساوي اغتراب هذه اللغة ولأهلها، لذلك فإننا نعيش في عالمنا العربي وكأننا غرباء عن لغتنا العربية؛ بحكم أننا غرباء عن هويتنا، حيث إنها أصبحت غريبة علينا، ونحن أيضاً غرباء عليها، فإذا اعتبرنا أنفسنا غرباء على هذه اللغة، فهذا نابع من بعدنا عنها، ولو اعتبرنا أنها غريبة عنا؛ فلأننا بعيدون أيضاً عنها، وفي كلتا الحالتين نحن غرباء في أوطاننا؛ لأننا ابتعدنا عن أصل هويتنا وعماد دراستنا، عن لغتنا المجيدة اللغة العربية. لقد أصبح هذا البيت من الشعر علامة فارقة لدى حافظ إبراهيم، وأصبحت شهرة هذا البيت منبعاً للحديث عن حافظ إبراهيم وحبه للغة؛ اللغة العربية. ويمكن لنا أن نذهب بعيداً كي نقول: إنَّ الكاتب أو الأديب الذي يشتهر بمقولة معينة أو بفكرة معينة أو بيت من الشعر راق للجميع، أو لوحة فنية، وشهد له الجميع على عبقريته في هذا الأمر، فإن كل تلك الأمور تعتبر مفاتيح لأعمال الكاتب الأدبية أو الفنية بمعنى أننا إذا أردنا دراسة حافظ إبراهيم، فسنجد أن هذا البيت الخاص باللغة العربية هو أحد الطرق المؤدية إلى دراسة قصائده، وكيف أنه كان عاشقاً للغة العربية ولعلوم اللغة العربية، بل إن حافظ إبراهيم قد ألف رواية «ليالي سطوح» وعَرَّب رواية «البؤساء» ليفيكتور هوجو أي نقلها إلى اللغة العربية فهو من ثم ابن من أبناء هذه اللغة العظيمة، وتعتبر تلك الأعمال أو أبياته الشعرية الشهيرة هي نصوص موازية لأعماله كافة ويستحق عنها التقدير.

كما أن شعراءنا الكبار في العصر الحديث ارتبطت أسماؤهم بقصائد لهم، كان لها الصيت والشهرة، كما هو الحال عند أحمد شوقي، فقد تميز بتيمات وقصائد شعرية عُرف بها، نحو معارضته الشهيرة للبوصيري في نهج البردة،

وقصائده الأخرى التي نالت شهرة عظيمة في العصر الحديث، والتي بويع من أجلها أميراً للشعراء في عام ١٩٢٧ يقول أحمد شوقي في بداية نهج البردة:

رسم على القاع بين البان والعلم أما للهوى نهي عليك ولا أمر
رمي القضاء بعيني جوذر أسدا ولكن مثلي لا يُذاع له سر
وكانت هذه القصيدة معارضةً لقصيدة « البردة » للإمام البوصيري، تلك القصيدة التي أصبحت هي الأخرى أيقونةً شعريةً عظيمةً، وعتبةً من عتبات النصوص، يعرف شوقي بها وتفرد بها، وتغنى بها المنشدون في مدح الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، وارتبطت نهج البردة ببردة المديح التي يقول في أولها الإمام البوصيري يرحمه الله:

أمن تذكر جيران بذي سلم مزجت دمعاً جرى من مقلة بدم
أم هبَّت الريح من تلقاء كاظمة وأومض البرق في الظلماء من إضم
فما لعينيك إن قلت اكفها همتا وما لقلبك إن قلت استفق يهم

المقتبسة : Adaptation. Adaptation أو يمكن أن تسمى العبارة التوجيهية

Epigraphe

إن المقتبس أو المقتبسة شاهد يوضع في أول العمل أو الفصل، وله وظيفة تنبيهية وتوجيهية وتناسية ودلالية. المقتبسة تقليد أدبي وثقافي امتد لفترات طويلة عبر الزمان من خلال الإبداع والكتابة وتخطيط العمل أو الكتابة، ويرى ميكائيل ريفاتير أن المقتبسة هي بمثابة مؤولة وتشغل نموذجاً للاشتقاق الإبداعي، وبالتالي فالمقتبسة تركز أول ما تركز على التناص؛ لأنها تقود القارئ إلى تلك الزاوية مباشرة، سواء رغب في ذلك أم لم يرغب؛ كما هو موجود في روايات عديدة نحو رواية « العلامة » لبنيامين حيش و« جنوب الروح » لمحمد الأشعري، و« أطياف الظهيرة » لبهوش ياسين و« بدر زمانه » لمبارك ربيع. ولكن الفارق بين التصدير والاقتراس أن التصدير دائماً يأتي في أول العمل أو بدايته أو بداية الفصول، ولكن المقتبسة قد تأتي داخل العمل لتؤكد أو تنفي شيئاً ما وهناك علاقة وطيدة بين المقتبسة والتصدير.

المقدمة Introduction. Introduction

مقدمة أي شيء بدايته، والمقدمة أعم وأشمل من المدخل، والذي يعتبر فرعاً من فروعها، وقد تناول ذلك المصطلح معظم المعاجم الأدبية واللغوية المتخصصة، وغيرها لمعرفة المقصود بالمقدمة، وأول تلك المعاجم هو معجم لسان العرب؛ حيث جاءت لفظة المقدمة من الفعل قَدَّمَ «ومُقَدِّمة الجيش، بكسر الدال، أول الذين يتقدمون الجيش؛ وأنشد ابن بري للأعشى:

هم ضربوا بالحنو حنوقاً رَاقِر مُقَدِّمة الهامِرزِ حتى تولت

وقيل: إنه يجوز مُقَدِّمة بفتح الدال. ومُقَدِّمة الجيش: هي من قَدَّمَ بمعنى تقدَّمَ؛ ومنه قولهم: المُقَدِّمة والنتيجة»^(١). ومُقَدِّمة كل شيء أوله، والأول هو الذي يحوز المقدمة، وأوائل الجند هم الذين يصطفون في البدايات. وجاء في معجم «مصطلحات نقد الرواية» تعريفاً للمقدمة يقول فيه: المقدمة «هي نصٌ يتصدر الكتاب، يكتبه المؤلف أو شخصٌ آخر، ويتوجه الكلام فيه إلى القارئ»^(٢) وفي كتاب معاوية إلى ملك الروم: لأكونن مُقَدِّمته إليك أي الجماعة التي تتقدَّم الجيش، من قَدَّمَ بمعنى تقدَّمَ، وقد استعير لكل شيءٍ فقيل: مُقَدِّمة الكتاب ومُقَدِّمة الكلام، بكسر الدال «^(٣). أمَّا معجم «المصطلحات العربية في اللغة والأدب» فقد توسع شيئاً ما في حديثه عن المُقَدِّمة، وفصّل القول في لفظة المقدمة، فهي «الفصل الأول من كتاب يتناول بشيءٍ من الإجمال الأسس التي يقوم عليها الكتاب، والتي بدونها لا يمكن أن يفهم تخطيط التأليف»^(٤). فالمقدمة تحمل معنى الإجمال الذي يسبق التفصيل، وهو ما عناه هذا المعجم، ولم يقتصر معجم المصطلحات العربية على هذا القول فيما يتعلق بالمقدمة، بل شرع في تبيان معناها عند كل من ابن سينا والجرجاني، فهي عند ابن سينا

(١) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، مرجع سابق الجزء الثاني عشر ص ٤٣ مادة قدم.

(٢) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق ص ١٥٦.

(٣) لسان العرب مرجع سابق مادة قدم ص ٤٣.

(٤) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، الطبعة الثانية، لبنان ١٩٨٤/ ص ٣٨٠.

«قولٌ يوجب شيئاً أو يسلبُ شيئاً عن شيءٍ، وعند الجرجاني في تعريفاته تطلق المقدمة تارةً على ما تتوقفُ عليه الأبحاثُ الآتية، وتارةً تُطلق على قضيةٍ جعلت جزء القياس، وتارةً تطلق على ما تتوقف عليه صحة الدليل، وقد يقصد بالمقدمة *prolegomena* مقال طويل يقدم به المؤلف أهم المبادئ والمناهج التي سيقوم عليها مؤلفه فيما بعد»^(١). فالمقدمة تأتي في بدايات الكتب العلمية أو الأدبية أو المقالات المختلفة؛ لتبيان أشياء عديدة، منها الهدف من المؤلف، والدراسات السابقة على هذا المؤلف، فضلاً عن الخطة نفسها التي أشار إليها المقرئ من قبل. وجاء كذلك في «معجم المصطلحات الأدبية» تعريفٌ للمقدمة يميل إلى الناحية الفلسفية والمنطق الأرسطي من خلال المقدمات التي نصل من خلالها إلى نتائج فالمقدمة المنطقية هي «قضيةٌ تدعم أو تساعد على تدعيم نتيجة معينة وهي افتراضٌ أو أساسٌ ينطلق منه الاستدلال»^(٢). ومن ثم، فإذا كان أحمد محمد ويس قد تناول قضية الانزياح وتعدد المصطلح^(٣) فإننا هنا نتلمس من خلال تعريفات المقدمة العكس، فالمصطلح واحدٌ وهو المقدمة ولكنَّ التعريفَ يخضع لمنهج كل كاتب؛ سواءً أكان فلسفياً، فهو يخضع للفلسفة أم منطقياً، فإنه يخضع للمنطق، أم اجتماعياً فإنه يخضع لعلم الاجتماع كما في مقدمة ابن خلدون... وهكذا.

ويُستنتج مما سبق أنَّ المقدمة هي أساسٌ لأي عمل، وتأتي دائماً لتبيان الهدف والغاية من العمل نفسه، فمنذ بدايات القرن الماضي، ومع بدايات الفنِّ الروائي وجدنا مقدمات تصلُّ إلى مائة وخمسين صفحة، كما كان الحال عند عادل كامل في «مليم الأكبر». و«العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح» للدكتور لويس عوض، وهو ما نستنتج منه كذلك أنَّ الفنَّ الروائي في بداياته كان يتطلب التوضيح والتَّبيان، كما في رواية زينب للدكتور هيكل، وكلما تقدَّمت

(١) معجم المصطلحات العربية، مرجع سابق ص ٣٨٠.

(٢) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، مطبعة التعااضدية العالمية للطباعة والنشر، تونس ١٩٨٦ / ص ٢٤٢.

(٣) يمكن الرجوع إلى مقالة «الانزياح وتعدد المصطلح» مجلة عالم الفكر، لأحمد محمد ويس، العدد الثالث المجلد الخامس والعشرون ص ٥٧.

السُّنُونُ وازداد الاهتمام بالفنِّ الرَّوائي قُلَّ وجود المقدمات فيه، كما هو الحال في علوم كثيرة، إذا أرسيت قواعد العلم نفسه فلا يحتاج إلى مقدمات، وذلك يعود إلى أنَّ الفنَّ قد أرسيت معالمه من قبل. وأنَّ الأعمال التي لا يوجد بها مقدِّمة فإنَّها تمثِّل رؤيةً خاصَّةً بالأديب، كما هو الحال عند نجيب محفوظ وبعض الكتب القديمة، وكذا بعض الرُّوائيين المحدثين، مثل جمال الغيطاني في دفاتر التدوين وغيره من الأدباء. وهذا الأمر ما عناه فلوبير في رسالة إلى زولا عن رفضه القاطع للمقدِّمة حين قال «لا ألوم إلا المقدِّمة. فحسب رأيي، فالمقدِّمة تُفسد عملك الذي يتَّصف بالحياد والسُّمو. إنَّك تُفشي سرَّك، الأمر الذي يبدو ساذجاً، وتعبّر أيضاً عن رأيك في الشَّيء الذي من منظور رؤيتي الشُّعرية الخاصة لا يحقُّ لروائي أن يقدم عليه»^(١).

ومن هذا المنطلق، فإنَّ هناك فريقين، أحدهما يميل إلى وجود مقدِّمة، والآخر لا يجبذ وجود مقدِّمة، ولكلُّ رأيهِ الخاص، ولكنني أرى أنَّ المقدِّمة هي إضاءةٌ للمتلقِّي فلا بُدَّ منها. لذلك فإنَّ هناك دراساتٍ خاصَّةً بالمقدِّمة فقط، باعتبارها عتبةً من عتبات النَّصِّ، وهو ما فعله عبد المالك أشهبون في خطاب المقدمات، وما يقوم به الآن مجموعة من العلماء حول دراسة المقدمات بمفردها، مثل الدكتور أحمد الهواري ويحاول في مؤلِّفه «نقد الرواية». وما قام به محمد سيد عبد التَّواب في كتابه «المقدمات الأولى» دليلٌ على أهمية المقدمات، وهناك العديد من الكتب التي اهتمت بالمقدمات، والخطاب المقدِّماتي. وإذا كانت هناك كتبٌ ومقالاتٌ مختلفةٌ قد تناولت الحديث عن المقدِّمة والخطاب المقدِّماتي؛ أهمُّها خطط المقرئزي، وكتاب الكشَّاف للتَّهاني، والذي شرح فيه الرؤوس الثمانية لتأليف أي كتاب، حيث أكَّد وجوب ذكر تلك الرؤوس في المقدِّمة لتبيان المراد من المادة العلمية أو الأدبية الموجودة في المتن، فإنَّ هناك علاقةً بين المقدِّمة، وما يحويه المتن أو النَّصِّ؛ ذلك أنَّ أهم ما ذكره التَّهاني هو الغرض من تأليف الكتاب أي أنَّ على الكاتب أن يذكر في المقدِّمة ولو ضمناً خططه، مثلما فعل واسيني الأعرج في مقدِّمة

(١) عبد المالك أشهبون، خطاب المقدمات في الرواية العربية، مجلة عالم الفكر، مرجع سابق ص ٨٩.

رواية «طوق الياسمين» فهو لم يعلمنا بأنها مقدمة ولكنّه في الوقت نفسه قد جعل منها انطلاقةً إلى روايته^(١). وجعل منها كذلك استفزازاً للمتلقّي، كي يرى رؤية العالم في فكر هذا الكاتب، وكانت بالفعل طريقاً لقراءة العمل. فالمقدمة في الرواية، كما هو الحال عند الكثيرين تعمل على استقطاب المتلقّي إلى قراءة العمل» ولا تكمن وظيفة المقدمة في ذلك الاستقطاب التجاري المألوف، كما هو الشأن بالنسبة إلى العنوان أو صورة الغلاف، ما دام القارئ الذي انغمس في قراءة التقديم قد قطع خطوات مهمة. تبدأ بالحصول على النسخة.. بل يجب النظر إلى مفهوم الاستقطاب بالمعنى الذي يتجاوز الإغراء والاستدراج.. إلى نوع آخر من الاستقطاب يتعلق بتغيير الخلفية النظرية التي يحاول المؤلف تمريرها^(٢).

من الجدير بالذكر أن هناك أداتين للاستفهام تلخصان دور المقدمة وهما لماذا؟ وكيف؟. حيث تبدأ وتنتهي عندهما المقدمة. أي لماذا العمل؟ وكيف سيكون؟ وهو ما طرحه المقرئ من قبل في الرؤوس الثمانية، وإذا ما طبقنا هذا الأمر على بعض الأعمال الروائية، فإننا نجد أن واسيني الأعرج - على سبيل المثال - جعل لروايته «طوق الياسمين» مقدمة من نوع خاص؛ حيث كثف تلك المقدمة في أربع صفحات، ذكراً فيها أجزاء من الرسائل المتبادلة بينه وبين محبوبته مريم، وبين عيد عشب ومحبوبته سيلفيا؛ ودلّ على ذلك

(١) قديماً كانت المقدمة من أجل الدفاع عن هوية الرواية، والدفاع عنها أمام أولئك الذين يعتبرونها مفسدة للشباب، فعمد الروائيون وقتها إلى كتابة مقدمات لها تبين الهدف منها ووظيفتها والتي هي الوظيفة الاجتماعية. «وجهة النظر هذه تكاد تكون رأي الأكثرية من المثقفين طوال تلك الفترة على أن الأمر يزداد التباساً إذ تعلق بالروائيين أنفسهم الذين يمارسون كتابة الرواية، ويحذرون في الوقت نفسه من أضرارها، وهو ما نستطيع أن نجد مثلاً عليه عند «يعقوب صروف» الذي حذر من ضرر الروايات في مقالة نشرها في عام ١٨٨٢ بعنوان «ضرر الروايات والأشعار الحبية» وللأسف في هذا الأمر يمكن الرجوع إلى كتاب «محمد سيد عبد التواب، نظرية الرواية العربية، المقدمات الأولى من سنة ١٨٥٨-١٩١٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى ٢٠١٠ ص ١٥ السابقة وما بعدها. ومن هنا فقد نشأت الرواية من خلال تشكيل ذلك الوعي الجديد.

(٢) عبد المالك أشهبون، خطاب المقدمات في الرواية العربية، مرجع سابق. ص ٩٢.

عنوانها «رسائل في الشوق والصَّباة والحنين»، حيث التَّكثيف التَّقديمي لتلك الرواية بأكملها؛ من خلال لقائه بسيلفيا لأول مرة بعد عشرين عاماً منذ أن ماتت مريم، وهنا تظهر وظيفة المقدِّمة في استقطاب المتلقي لقراءة الرواية. «فالكتابة بالمعنى الواسع هي كلُّ نسقٍ سيميوطيقي مرئي ومكاني. وهي بالمعنى الحصري أيضاً، نسقٌ خطي لتدوين اللغة»^(١). وهو نوع من المقدمات أطلقنا عليه المقدمات المقتضبة، وبما أنَّ المقدِّمة هي المدخل الرئيسي للنَّصِّ، فإنَّ «طوق الياسمين» كانت في ارتباط واضح من خلال العلاقة بين المقدِّمة والمتن؛ ذلك أنَّ المقدِّمة ما هي إلا خطابٌ يصف النَّصَّ قبل الولوج فيه، يسعى الكاتب فيها إلى تبيان هدفه من خلال تبيان موضوعه واضعاً في حساباته شيئين؛ الأول الخطاب بوجه عام والثاني تحديد المجال الذي يسير فيه. والكاتب قد حدد ذلك الخطاب في هذه المقدِّمة، بينما المجال فهو مجال رسائل متبادلة وحزنٍ وألم على فراق مريم وهي محبوبته هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى على فراق عيد عشَّاب لمحبوبته سيلفيا. فالمقدِّمة قد كثَّفت شيئين؛ الأول قصة حب مريم مع واسيني، والألم الذي ذاقه جراء موتها، والثاني قصَّة حب عيد عشَّاب بسيلفيا، وكذا موت عيد عشَّاب والذي ترك أثراً لم يمح مع محبوبته. فالمقدمة لخصت العمل قبل الولوج فيه.

المُقَدِّمة الذَّاتية. Subjective introduction. Introuduction subjective

المقدِّمة الذَّاتية هي التي يكتبها الكاتب بذاته، يعبرُ فيها عن تجربته في كتابة العمل، وحينما نقول مقدِّمة ذاتية، فإنَّ هناك مقدِّمةً غريبة تُكتب للعمل أياً كان ذلك العمل رواية كان أم كتاباً نقدياً، أم كتاباً علمياً، ونلاحظ في كتاب الدكتور عبدالمحسن طه بدر «تطور الرواية العربية الحديثة» مقدمتين طويلتين المقدِّمة الأولى للطبعة الأولى. ثم مُقدِّمةٌ أخرى للطبعة الثالثة. وفي مقدمته الذَّاتية لكتابه هذا، يبرهن فيها على أهمية الرواية ودورها في النّاحية

(١) ترفيتان تودوروف، مفاهيم سردية ترجمة عبدالرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزائر ٢٠٠٥ ص ١١.

الثقافية، ويؤكد على جزئية التناقض الحادث بين مكانة الرواية التي أخذت تشق طريقها، وبين قلة الدراسات المكتوبة عنها، يقول في هذه المقدمة «يلمس الباحث في أدبنا الحديث ظاهرة تبعث على الدهشة، وهي التناقض الواضح بين مكانة الرواية التي تتقدم لتحل مكانها على قمة الفنون الأدبية في هذا الأدب، وبين ندرة الأبحاث والدراسات التي كتبت عنها، سواء من الناحية التاريخية أو النقدية»^(١).

وقد كتب لمجموعة «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم مقدمتان ذاتيتان وأخرى غريبة؛ أما المقدمتان الذاتيتان فقد كتبهما صنع الله إبراهيم بذاته. بينما الغريبة فقد كتبها يوسف إدريس، ليكرم من خلالها صنع الله إبراهيم، وسنأتي للحديث عنها، ولكننا الآن بصدد الحديث عن المقدمة الذاتية. يقول الجاحظ: «إن لابدء الكلام فتنة وعجبا» وهو يقصد بذلك البدايات؛ سواء أكانت في بدايات الفقرات أو المقدمات التي تقدم للنصوص، أو بدايات كتابات المقالات أو غيرها. ونلاحظ في مقدمتي صنع الله إبراهيم أنه حاول إثبات ذاته فيهما، فضلا عن أنه أصر على أن يعبر عن هذا العمل، بأنه رواية رغم صغر حجمه، وكانت المقدمة الأولى التي كتبها صنع الله إبراهيم لـ «تلك الرائحة» عام ١٩٨٦ وكانت بعنوان «على سبيل التقديم» ويبدأ المقدمه ببيان الحوار الذي دار بينه وبين يحيى حقي حين نقد هذا العمل نقداً لاذعاً بعد نشر الرواية أول مرة سنة ١٩٦٦. وقد عبر صنع الله في تلك المقدمة عما كان يختلج صدره في كتابة العمل، وهو من أهم أسباب كتابة المقدمة، وهو ما يجيب عن سؤال لماذا كتب المؤلف العمل؟ وهو ما يستبان معه أهمية الخطاب المقدماتي الذي طرحه عبد المالك أشبهون حيث يقول: «ظلت بعض جوانب النص الروائي بمنأى عن التداول النقدي من قبل الدارسين العرب، ومن ضمن هذه الجوانب: الخطاب التقديمي في الرواية العربية. فقد كان الناقد العربي إما جاهلاً بقيمة هذه المقدمات، وإما متجاهلاً إياها، وإما يجعلها تنصهر في إطار

(١) د. عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، في مصر، دار المعارف، الطبعة الخامسة، القاهرة ١٩٩٢ ص ١١.

دراسة المتن بصفة عامة»^(١). فكانت من ثمَّ المقدِّمة الذاتِيَّة التي طرحها صنع الله إبراهيم خاصة بالخطاب المقدِّماتي، وحينما أراد نشر ما كان من نقد لاذع ليحيى حقي لهذا العمل والرَّد عليه، كان مقصده تبيان رؤية كاتبٍ آخر، يقوم بنقد العمل. وكان تركيز صنع الله إبراهيم على ذكر أسباب مصادرة الطبعة الأولى لتلك الرَّائحة، وما عاناه في حياته يقول « وهذا ما حدث مع كتابي فلم تكد طباعته تنتهي حتى صدر الأمر بمصادرته. ولا أذكر إن كنتُ قد استدعيت إلى مكتب رئيس الرقابة أو أُنِي ذهبت بنفسي شاكياً»^(٢). وبالتالي فإنَّ وظيفة المقدِّمة تكمنُ في إعلام المتلقي بأسباب المصادرة للقصة وبالنقد الذي وجه إليها، وهي عتبة مهمة من عتبات النصوص.

المقدمة الشارحة Introduction explicative. Explanatory introduction

هي تلك المقدمة التي تشرح شرحاً تفصيلياً آليات العمل الأدبي الذي تصدره، وتبين الأسس التي يسيرُ عليها الكاتب في مؤلِّفه، سواء أكانت قائمة على أساس علمي أم أنه أضاف إليها أشياء جديدة تخرج عن المؤلف. فالكاتب يوضح في تلك المقدمة التَّفصيل الدقيق لمنهج في الكتابة، حتى يكون المتلقي على بينة مما سيقروؤه. وهذا أمر طبيعي أن يذكر الكاتب في مقدمته ملخصاً شافياً للعمل، وكذلك الأبواب المتبعة أو الترقيم أو أي أسلوب آخر يتماشى مع المؤلف ويرتضيه لنفسه، فضلاً عن ذكر الهدف العام من العمل والطريقة. وهذا النوع من المقدِّمات غالباً ما يكون مع بداية الفنِّ نفسه، بحيث إنَّ الفنَّ لم يعرفه أحدٌ، فيقوم الكاتب بالشرح والتفصيل وهو ما حدث في الفنَّ الروائي مع بداياته، فنجد مقدمات طويلةً شارحةً. ونأخذ بعض الأمثلة على تلك المقدِّمة الشارحة وهي مقدِّمة عادل كامل لروايته

(١) عبدالمالك أشبهون، خطاب المقدمات، عالم الفكر، العدد ٢ المجلد ٣٣ ديسمبر ٢٠١٤ الكويت ص ٩٣.

(٢) صنع الله إبراهيم، تلك الرائحة، دار الهدى للنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، المنيا، مصر، ٢٠٠٣، ص ١٢.

«مليم الأكبر»، ومقدمة الدكتور محمد حسين هيكل لرواية «زينب» فضلاً عن مقدمة فرح أنطون لروايته «أورشليم الجديدة» أو «فتح العرب بيت المقدس».

أمّا عن مقدّمة عادل كامل لروايته «مليم الأكبر» فهي بيان عملي وتأسيسي لعملية التجديد في الأدب العربي، دروس في المنطق، دروس في اللغة، دروس في الفن. والغريب في هذه المقدّمة أنّها في السّياق تُعتبر تاليةً للرواية نفسها، بمعنى أنّ الكاتب يحكي فيها ما حدث للرواية حين قدّمت إلى مسابقة الجامعة، وكانت معها رواية السّراب للأستاذ نجيب محفوظ ولم تنل أيةً من الرّوايتين نجاحاً، فيحاور بطله مليم حواراً طويلاً حواراً تعليمياً تثقيفياً، يقول عادل كامل في المقدّمة الشّارحة، «قدّمتُ رواية «مليم الأكبر» في مباراة فاروق الأول للقصة المصّرية التي تنظرها لجنة الأدب بمجمع فؤاد الأول للغة العربية، ولأمر ما رأّت اللجنة أن تبيع سمسماً مقشوراً، فرفضت أن تعطى «مليم» بضعة الجنيّهات المقررة، أو أن تعطيه جائزة بدون جنيّهات»^(١).

وقد أقرّ في البداية أنّ مليم الأكبر قد تدمّر من عدم حصوله على جائزة مجمع اللغة العربية في عهد فاروق الأول، فبدأ في هذه المقدّمة الشّارحة يشرح له بطريقة ساخرة عن هذه الجائزة «قلت له لقد انكشف لي الحجاب، هذه جائزة خالدة خلود الأرض، لن تعطى إلا يوم القيامة. لقد أريد بها أن تكون نبراساً وهدى للعالم إلى أن يحين الحين، وأن تسترشد بها أجيال الخلق على مرّ العصور»^(٢). ثم يتناول الحديث عن المباراة في الجائزة حتى يقنع مليم الأكبر، من خلال درس في المنطق ويزج باسم نجيب محفوظ «إن المباراة في تصوري مضمار يتنافس فيه المتبارون، وجائزة تعطى للأسبق. فهل أنت موافق على هذا التعريف؟؟ قال: أجل. قلت: ألم يكن معك متبارون غيرك؟. قال: سل الأستاذ نجيب محفوظ زميلك في السّراء والضّراء. لقد كانوا وأيمن الله

(١) مقدمة مليم الأكبر، مجلة فصول، العددان ٨٩ / ٩٠، ربيع صيف ٢٠١٤. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ص ٣٢١.

(٢) مقدمة قصة مليم الأكبر، مرجع سابق ص ٣٢٤.

كثيرين^(١). ويظل الكاتبُ عادلٌ كاملٌ على هذا الحال صفحات عديدة، حتى يعلم مليم الأكبر، وأنَّ يركن وينصاع إلى الأمر، ولا يحزن لأنَّ الكلَّ أجمع على هذا الأمر يقول في المقدمة الشارحة «أليس هذا إجماعاً؟ لك أن تسميه «إجماع الوالي التركي» أو غير ذلك من الأسماء، ولكنَّه إجماع على أي حال. لقد أصاب صاحبك حين قال: إنَّ الأهداف قد استحالت إلى سراب؟»^(٢). ويقصد بقول صاحبك هو نجيب محفوظ فقد كان عادلٌ كاملٌ ومحفوظ وأحمد علي باكثير... من الخرافيش. وقوله استحالت إلى سراب أي أنَّ قصته «السراب» أصبحت ضمن المستبَعدين هي وقصته «مليم الأكبر».

لقد تحولت المقدمة من حوار بين صاحب العمل وبطله إلى شرح وافي للأدب عن طريق الكاتب، وكأنَّه يوعظنا، وفي الوقت نفسه يلوم الأدب العربي عبر أكثر من مائة صفحة في أشياء كثيرة، وهو ما يصلح بمفرده لكي يكون كتاباً مستقلاً بذاته، ففي هذه المقدمة ما يتصل باللغة والفكر والأدب ويقارن مقارنات رائعة حول ما قدَّمه ذلك الأدب وبين الفكر الغربي. وقد بدا من المقدمة هذه مدى تحيزه للأدب الغربي وتحامله على الأدب العربي. وقد ظهر ذلك من خلال نبرة السُّخرية أحياناً من أفكار الجاحظ وأبي هلال العسكري صاحب الصناعتين. وقد خلص في هذه المقدمة الطويلة إلى أنَّ الفكرة في تراثنا الأدبي لا تقارن بالعبرة. فالفكرة ضئيلة إذا ما قورنت بالعبرة، هكذا كان رأي عادل كامل في الأدب، وقد بث تلك الأفكار بطريقة أدبية فيها نوع من السُّخرية ونبرة بها نوع من الطرافة، ولا يجب علينا أن ننظر لتلك الرؤية بعيداً عن الظروف الزمانية والمكانية والمعيشية حتى النفسية في ثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضي والظروف السياسية عند الكاتب.

وهنا نسأل ما علاقة المقدمة بالعمل؟ نجد العلاقة هنا كانت نتيجة لما كانت عليه الرواية، حين قُدمت لنيل إحدى الجوائز، وقد أخفقت في ذلك، فجاء البطل ليبيث حزنه وشكواه مع الكاتب في صورة أدبية راقية، من خلال

(١) مقدمة قصة مليم الأكبر، مرجع سابق ص ٣٢٥.

(٢) مقدمة قصة مليم الأكبر، مرجع سابق ص ٣٢٧.

نقد المجتمع. وبصورة ذكية من الكاتب يطرح رؤيته حول الأدب والفكر والفن، وهي تقريباً الفكرة نفسها التي دار وجال فيها مليم الأكبر في الرواية نفسها. وكانت المقدمة لشرح أشياء في إفادة الأدب عامة والمنطق والفلسفة خاصة، لذلك فقد سعى عادل كامل في هذا العمل إلى إنجاز مهمة أدبية خاصة به وبالأدب من وجهة نظره هو. علماً بأنه قد اعتزل الكتابة نهائياً حين علم بعدم منحه جائزة عن هذه الرواية. ويسخر من تقرير المحكمين عن الجائزة بأنه لا يوجد عمل على قدر المستوى يقول عادل كامل في المقدمة لبطله مليم «ولكن شرط المستوى هذا ليس من المنطق في شيء. فلا يمكن تصور مباراة لا تنجلي عن فائز أو فائزين ييزون أقرانهم. فأنت يا مليم لست كأبي الذهب. وأبو الذهب ليس كالسيد ياقوت. والسيد ياقوت لا يبلغ مبلغ السيدة زمردة. والسيدة زمردة لا بد فائزة في مباراة لا يشترك فيها صاحب العظمة الماس المبجل. فهل يا ترى تحرم السيدة زمردة من جائزة تستحقها، لأنَّ عظمة الماس لم يشترك في المباراة، ولو اشترك لكان أحق منها بالجائزة!» قال: «لا أفهم هذا» قلت: «إذن فأنت معي في أنَّ كلَّ مباراة لا بد أن تنتهي بجائزة ما دام قد وجد المتسابقون؟ قال: «أجل»^(١). تتجلى قيمة هذه المقدمة الشارحة في عبق الفن الذي ارتضاه عادل كامل لنفسه حين عبّر عن ذلك في تلك المقدمة تحت عنوان «درس في الأسلوب الفني» متناولاً الفكرة وكيف يصل الإنسان إليها وكيف ينتقل الإنسان من اللفظ إلى الفكرة، وكيف تنتقل الفكرة اللفظية ورموزها من فكر صاحبها إلى فكر آخر، وذلك لن يتأتى إلا من خلال الألفاظ.

يقول عادل كامل: «الفكرة يا مليم قد يعبر عنها بالموسيقى أو بالرسم أو بالنحت، وقد يعبر عنها بالألفاظ. وتخطئ إن حسبت أن هذه وسائل مختلفة التعبير يلتبس أيها من يشاء. بل إنَّ الفكرة تخلق في رأس صاحبها من أول الأمر إما منغومة أو مرسومة أو منحوتة أو في صورة ألفاظ. والفكرة اللفظية هي ما يعيننا في هذا المقام. كيف تنقل هذه الفكرة اللفظية من ذهن صاحبها

(١) مقدمة عادل كامل، لرواية مليم الأكبر، مجلة فصول، مرجع سابق ص ٣٣٠.

إلى ذهن غيره من الناس؟ لا جدال في أن ذلك يكون عن طريق الألفاظ، وهذا هو فن الكتابة. فما تكون الألفاظ؟^(١). يتنقل في تلك المقدمة الشارحة من فن الكتابة عن طريق اللفظ إلى تناول الحديث عن اللفظ. وكانت قضية اللفظ والمعنى قد أخذت جل فكر معاصري حازم القرطاجني وعبد القاهر الجرجاني، ولكنَّ عادل كامل يحاول إيجاد شيء آخر يتناوله، ليعلي شأن الآداب الأخرى على الأدب العربي. وهذا راجع إلى حالته النفسيَّة التي كان يحياها في تلك الظروف السياسيَّة المضطَّربة. يقول عن اللفظ: «اللفظ هو اصطلاح ابتدعه الإنسان حين وصل في تطوره إلى مرحلة الشُّعور الذَّاتي فاحتاج إلى التَّعبير عن الأشياء. والكائنات قبل أن يعرف الإنسان الكلام، وكانت أشياء بعينها يحددها الزمان والمكان. أمَّا وقد سماها الإنسان بأسماء ابتكرها، فقد أطلقها بهذا من حدود الزَّمان والمكان، فصار اللفظ يعبِّر عن فكرة مجردة كشجرة وكلبٍ ونهرٍ»^(٢). يربط الفكرة التي يتناولها هنا بالفكرة في التُّراث، وكيف أنَّها كانت ضعيفة، مثل النملة إذا ما قورنت بالعبارة التي كانت مثل الفيل على حد قوله.

ومن المقدِّمات الشَّارحة أيضاً، والتي هي عتبة من عتبات النُّصوص مقدمة رواية فرح أنطون «أورشليم الجديدة أو فتح العرب بيت المقدس» ١٩٠٤. يشرح فيها أنواع الرِّوايات؛ بحكم أن الفنَّ الرِّوائي كان في بداياته، مع بدايات القرن العشرين، يقول الكاتب: «أهم أنواع الرِّوايات ثلاثة الأول: الرِّوايات الاجتماعيَّة والأخلاقيَّة، وهي أفضلها؛ لأنَّها تبحث في إصلاح أخلاق الأُمَّة وتكوينها وتنبئ نفسها إلى ما فيه منفعتها والثاني: الرِّوايات التَّاريخيَّة، والهدف كان لبسط تاريخ الأُمم، أي ذكر أسبابه ومسبباته، لاستخلاص النتائج منها بحرية تامة بلا تزلف ولا تحامل للوقوف على الفواعل في تقدم الأُمم وتأخرها والثالث: الرِّوايات السَّيكولوجيَّة، وتدخل فيها الرِّوايات

(١) مقدمة ملهم الأكبر عادل كامل، مرجع سابق ص ٣٤٤.

(٢) مقدمة ملهم الأكبر، عادل كامل، مرجع سابق ص ٣٤٤.

الحبية، التي يصور فيها احتكاك العواطف وتنازع القلوب والأهواء»^(١). ثم يشرح الكاتب أيضاً نوعاً آخر من الروايات تستهويه، ويقول عنها إنها أفضل من هذه الأنواع الثلاثة، وهو الذي جمع بينها في سياق واحد «ومن هذا النوع الثالث أشهر الروايات الخطيرة مثل «الجحيم» لدانتى. ويستطرد الكاتب في الحديث عن تلك المقدمة ليتناول الحديث عن الرواية التاريخية التي بها فلسفة ويذكر عبارة «تكميل التاريخ» «ونعني «بتكميل التاريخ» أن يضع المؤلف نفسه موضع الأشخاص التاريخيين الذين يتكلم عنهم، ويعبر عن أفكارهم وآرائهم في المواقف التي يصورها لهم، والتي لا أثر لها في التاريخ «مستدلاً على ذلك بما يعرفه عنهم، وهذا الأمر في روايات «ديباس» المشهور كان أهم الأمور، فكأنه يحيي الأبطال الذين يتكلم عنهم ويجعلهم يشعرون بالأمور التي كانت تنطبق على تاريخهم ومقاصدهم، ويكشف لك خفياً كانت مدفونة في صدورهم»^(٢).

مقدمة الطبعة الأولى Introduction of the first edition

Introduction de la premiere edition.

تلك المقدمة التي يضع فيها الكاتب خلاصة تجربته الأدبية أو العلمية ملخصاً وشارحاً لموضوع العمل الخاص به، ودائماً نجد في تلك المقدمة الأولى لطباعة المؤلف الأسباب التي دعت الكاتب إلى الكتابة والمنهج المتبع إذا كانت رسالة علمية أو كتاباً علمياً أو كتاباً نقدياً. وهنا وفي هذه المقدمة الأولى يحدد الكاتب فكرة العمل، وقد أشار جيران جينت إلى ثلاث صفات للمقدمة «أصلية، وهمية، مزيفة، وقسم المقدمة الأصلية إلى خمسة أنواع... مقدمة المؤلف، مقدمة المؤلف للطبعة التالية، مقدمة المؤلف المتأخرة، مقدمة شخص غير المؤلف، مقدمة شخصية وهمية. ورأى أن وظائف المقدمة الأصلية

(١) محمد سيد عبد التواب، نظرية الرواية العربية، المقدمات الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٠ ص ١٢١.

(٢) محمد سيد عبد التواب، نظرية الرواية العربية، مرجع سابق ص ١٢٤.

هي الإجابة عن السؤالين: لماذا وكيف^(١). ومن ثم فقد أطلق جيرار جينت على المقدمة الأولى مقدمة المؤلف وهي من ضمن ما وصفه بالمقدمة الأصلية، لأنه أدرج المقدمة الأصلية ضمن ثلاث صفات أطلقها على المقدمة. ومن مقدّمات الطّبعة الأولى والمهمة مقدمة كتاب «مدخل إلى علم الأسلوب» للدكتور شكري عياد حيث نلاحظ في تلك المقدمة أنه قد بين فيها إن الحديث عن الأسلوب قديم ولكن الحديث عن علم الأسلوب فهو حديث يقول: «الكلام عن الأسلوب قديم، أمّا «علم الأسلوب» فحديث جداً، ولكنني إذ أقدم إليك هذا الكتاب لا أغريك ببضاعة جديدة مستوردة. فعلم الأسلوب ذو نسب عريق عندنا، لأن أصوله ترجع إلى علم البلاغة، وثقافتنا العربية تزدهي بتراث غني في علوم البلاغة»^(٢). ومن مقدّمات الطّبعة الأولى مقدمة كتاب «الذات والمهّاز» للدكتور محمد نجيب التلاوي يقول فيها: «حتى الآن لم تستطع نداءات النظام العالمي الجديد أن تذيب رغبة الصراع بين الحضارات، ويكتسب موضوع المواجهة الحضارية مع الآخر خصوصية وحساسية في منطقتنا العربية...»^(٣). وهي مقدمة الطّبعة الأولى وفيها يبين الخيط الذي سوف يسير عليه في الكتاب من خلال الحديث عن الذات وعلاقة الذات بالآخر، ويحاول الحديث في الكتاب عن الرواية، ويأخذ ثلاثاً وعشرين رواية للتطبيق عليها تلك الروايات التي عبرت بصدق عن العلاقة بين الشرق والغرب أي بين الذات والآخر.

مُقَدِّمَةُ الطّبعة الثَّالثة. Introduction de la troisieme edition. Introduction for the third edition

مقدمة الطّبعة الثالثة مثل مقدمة الطبعة الثانية وما تلاها من طباعات؛ فهي مُقَدِّمَةٌ توضح غموض ما فات أو بها إضافةٌ جديدةٌ كما فعل الدكتور

(١) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق ص ١٥٨.

(٢) د. شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٩٢ ص ٥.

(٣) د. محمد نجيب التلاوي، الذات والمهّاز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨ ص ٧.

عبد المحسن طه في كتابه «تطور الرواية العربية الحديثة»، حيث بدأ هذا العمل في طبعته الخامسة بمقدمة حملت عنوان «مقدمة الطبعة الثالثة»، أي أنه لم يزد في طبعته الرابعة ولا الخامسة عما قاله من قبل منذ الطبعة الثالثة، لذلك فهو يصدر العمل بمقدمته السابقة في الطبعة الثالثة، والذي أكدَّ فيها أنَّ تجربته الجامعية قد زادت مع مرور الأيام، وكانت تلك الزيادة تحتم عليه الإضافة يقول «وزادت - بمرور الأيام - تجربة صاحبه في العمل الجامعي وفي الحياة، وتجمعت لديه نتيجة لملاحظاته وملاحظات أساتذته وزملائه مجموعة من الملاحظات على عمله تساعد على تعميق بعض ما جاء في الكتاب أو توضيحه، وصاحب الكتاب يجعل الكثير من هذه الملاحظات موضوعات للدراسة»^(١). وكانت تلك الملاحظات هي ما جعلته يدونها في مقدمة الطبعة الثالثة، فأصبحت مقدمة الطبعة الثالثة ذات أهمية للمؤلف والمؤلف على حد سواء، وهي عتبة تحسب للمؤلف

مُقدِّمة الطبعة الثانية Introduction de la deuxième édition. Introduction for the second edition

دائماً ما نجد في مقدمة الطبعة الثانية ما يمكن إضافته للعمل نفسه أو إضافة ما نقص في المقدِّمة السابقة. وقد تكون مقدمة الطبعة الثانية هي مقدمة الطبعة الأولى نفسها، ولكن غالباً ما تكتب مقدمة أخرى من ناحية أن الكاتب يتتشي بإصدار الطبعة الثانية لعمله، ومن ناحية أخرى يحاول إضافة بعض المعلومات على الطبعة الثانية ليؤكد جدية الطبعة الثانية، وما حملته أقواله في مقدمة تلك الطبعة الثانية. ولكن وحقيقة نرى بعض المقدمات للطبعة الثانية فيها إضافات حقيقية للعمل، حيث يحاول الكاتب سدَّ ثغرات ما وقع فيها في الطبعة الأولى، مجتهداً أن تكون الطبعة الثانية على قدرة أكبر من الطبعة الأولى، هو ما رأيناه عند الدكتور شكري عيَّاد في مقدمة الطبعة

(١) د. عبد المحسن طه، تطور الرواية العربية الحديثة، مرجع سابق ص ٥ المقدمة .

الثانية لكتابه «مدخل إلى علم الأسلوب»، فحين خط في مقدمة الطبعة الأولى والتي سبق وأن تحدثنا عنها كان قد ألح إلى أنه يؤسس لعلم جديد هو «علم الأسلوب» ولكنه في هذه الطبعة نراه يؤكد أن العلم أصبح معروفاً، لأنه خط الطبعة الأولى منذ عشر سنوات حين كان العلم في بداية ظهوره وهو ما سردناه في مقدمة الطبعة الأولى، ونذكر هنا ما قاله في بداية مقدمة الطبعة الثانية للكتاب نفسه: «مضى على ظهور الطبعة الأولى من هذا الكتاب قرابة عشر سنوات. ولم تعد كلمة «علم الأسلوب» أو «الأسلوبية» غريبة على الأنظار والأسماع، وأصبح لها في الدراسات الأكاديمية وجود وأصبح لها صدى في الثقافة الأدبية العامة»^(١) من هنا فإن مقدمة الطبعة الثانية عند الدكتور شكري عياد إضافة حقيقية للكتاب، وهي عتبة من عتبات النصوص.

وأيضاً عند الكاتب صنع الله إبراهيم نراه يكتب مقدّمة لـ «تلك الرائحة» وكانت إضافة هذه المقدمة وكتابتها في محلها، حيث اتهم صنع الله باتهامات عديدة، منها ما ألصقه بعض أقرابه بصفات كانت موجودة في العمل، وقال إنها سيرة ذاتية حقيقية، وعلى الرغم من أن تلك الرائحة كانت سيرة ذاتية صادقة للكاتب، إلا أنه قد دافع عن نفسه أمام عائلته وأسرته دفاعاً قوياً في تلك المقدمة. وقد أراد صنع الله إبراهيم أن يضيف إليها بعض الشيء لما نتج عنها من أضرار ألّت به؛ خاصة لدى أهله وعشيرته والذين اعتبروها سيرة ذاتية له من خلال استخدامه لتاء الفاعل «والكاتب الذي يقوم بكتابة مقدمة جديدة لرواية قد كتبها منذ سنوات، هو من أجل إضافة جديدة للرواية أو القصة؛ بمعنى أن هناك شيئاً قد اكتشفه وأراد إدخاله، وهنا يكمن جزء من وظائف المقدمة في تحديد الهدف من كتابة القصة في حالة طبعة أخرى»^(٢). وهو بالفعل ما قام به صنع الله إبراهيم «إن المقدّمة من منظور جونيّط عنصر نصي محاذ وداخلي peritextuelle وهي أيضاً إما أصلية originelle مواكبة

(١) د. شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٩٢ ص ٩.

(٢) د. عزوز علي إسماعيل، قراءة في مقدمات تلك الرائحة لصنع الله إبراهيم، بحث منشور في مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد الثالث، ٢٠١١ جامعة قناة السويس، ص ٣٩٨.

للطبعة الأولى أو لاحقة تصاحب الطبعة الثانية *ulterieure* أو متأخرة (عادة ما تكتب بنفس الوصايا النقدية في مرحلة متأخرة من عمر الكاتب. هذه المقدمات يفترض أن يكتبها الكاتب ذاته « مقدمة ذاتية» *auctorial* أو يكتبها غيره « مقدمة غيرية» *allograhe*)^(١). وأيضاً في مقدمة الطبعة الثانية لرواية «ستيغماتا» للكاتبة منال عبد الحميد نراها أولاً تضيف على ما سبق في هذه المقدمة شكرها للدار التي طبعت العمل، وهي دار غراب للنشر والتوزيع بالقاهرة، وفي الوقت نفسه توضح معنى ستيغماتا تقول: «وها قد وصلت ابنتي البكر لطبعها الثانية. لستيغماتا معي حكاية متداخلة، ودار غراب خيط أساسي في القصة ولا انفصال لأيهما عن الآخر.. وفي جملة واحدة، فالحقيقة كل الحقيقة أن ستيغماتا لم تكن لتستكمل أصلاً وتظهر للنور تحت أي شكل من الأشكال إلا بفضل دار غراب.. لا أقول هذا مجاملة أو مDAHنة فالكل يعرف لساني ولا أسكت عن حقي»^(٢). وأرادت الكاتبة في هذه الطبعة الثانية توضيح الاسم نفسه «أما ستيغماتا فقصتها وحدها معي ملهاة وملحمة كاملة. بداية أحب أن أنوه إلى أن اختيار الاسم لا علاقة له بموضوع الأسماء الغريبة والمفتعلة التي يتعمد بعض الكتاب انتقاءها لرواياتهم... لكن فكرة الرواية بزغت في عقلي بعد قراءة مقال حول ظاهرة ما يسمى بالـ «ستيغماتا»، وهي تعني ظهور علامات وندوب وجروح تشبه جروح السيد المسيح الخمسة الناجمة عن الصلب بحسب العقيدة المسيحية»^(٣).

المقدمة الغيرية *Introduction altruiste. Altruistic introduction*

من العتبات النصّية المقدمة الغيرية، هي تلك التي يقوم الغير بكتابتها عن عمل ما قد يرتبط صاحبه بكاتب تلك المقدمة من قريب أو بعيد. ومن أهم تلك المقدمات الغيرية تلك المقدمة التي كتبها يوسف إدريس لقصة

(١) عبد المالك أشهبون، خطاب المقدمات في الرواية العربية، مرجع سابق ص ٩٠، ٩١.

(٢) منال عبد الحميد، ستيغماتا، دار غراب للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، القاهرة ٢٠١٧ ص ٧.

(٣) المرجع السابق ص ٧.

«تلك الرائحة» للكاتب صنع الله إبراهيم، وقد ذكر يوسف إدريس أن هذا العمل ليس مجرد قصة بل آهة تثير الهلع، وهو ما دلل عليه في نهاية المقدمة بقوله: «إنَّها ليست قصةً، قل إنها صفةٌ أو صرخةٌ أو آهةٌ منبهةٌ قويةٌ تكاد تثير الهلع»^(١). وأصبحت تلك المقدمة علامةً وأيقونةً لهذا العمل، خاصة أنَّ صنع الله إبراهيم لم يكن يعرفه أحدٌ، بل عَرَفه الناس من خلال تقديم يوسف إدريس لهذا العمل. وهنا يبدو جلياً دور النقد في الاحتفاء بالأعمال الجيدة والأسماء الصغيرة الموهوبة التي تحتاج لمن يأخذ بيدها، وهذا شيء عظيم فعله يوسف إدريس. ومن الأعمال الرائعة التي كانت لها مقدماتٌ غيرية رواية «السُّد» لمحمود السعدي؛ حيث كان لهذه الرواية أكثر من مقدمة غيرية أنارت الطريقَ أمام المتلقي، وكانت هناك مقدمتان للطبعة الأولى؛ الأولى منها للأستاذ محبوب بن ميلاد، والذي بدأها بقوله: «أتشرف بتقديم هذا الأثر الفني الخالد لقراء العربية»^(٢) وهذا إن دل فإنما يدل على أن ما يقوله ذو أثر عند قراء العربية عن هذا العمل الرائع، ويؤكد ذلك في قوله: «فليكن شأني من هذا الأثر شأن القائد من قلعته ولأنظر إلى مختلف جوانب «السُّد» جانباً جانباً حتى يكون من اليسير على - فيما بعد - الاهتداء إلى صميم الغرض الذي تدور حوله مشاهد الرواية وحوارها»^(٣). وكانت تلك المقدمة عتبةً نصيةً يدلف منها المتلقي لأتُّها أضواء العمل، فقد اهتمَّ في هذه المقدمة الغيرية بالحديث عن لغة الرواية والحرية المطلقة التي يتنفسها الفكر عند السعدي مع استخدامه لتلك اللغة المتينة البنيان. وقد لخص هذه المقدمة في قوله: «فجميع ما يثيره المؤلِّفُ على لسان أبطاله من مشاكل حول الإيمان والصدق والعراء والتجرد وحول الفعل والحياة والفكر»^(٤).

(١) صنع الله إبراهيم، تلك الرائحة، المرجع السابق ص ٢٧.

(٢) محمود السعدي، السد، الدار التونسية للنشر، الطبعة الثانية، ١٩٧٤ ص ١٥١. وكانت هاتان المقدمتان قد صدرت بهما الطبعة الأولى للرواية عام ١٩٥٥.

(٣) المرجع السابق ص ١٥٤، ١٥٥.

(٤) محمود السعدي، السد، مرجع سابق ص ١٧٥.

أما المقدمة الثانية الغيرية لهذا العمل فكانت بقلم الأستاذ الشاذلي القليبي، ليؤكد في تلك المقدمة، أهمية الفعل في العمل، حيث إن الأساس عنده هو الفعل نفسه، يقول في بداية هذه المقدمة «كتب السد» ومؤلفه لم يجرب بعد العمل والفعل، ولم يكن يأمل إذ ذاك أن يحين له العمل يوماً من الأيام. ومع ذلك، فإنَّ الفعل هو الشكل الأساسي من هذه الرواية»^(١). ثم يتناول ما آلت إليه الرواية في نهاية المطاف من أثر ذلك الفعل فيقول: «وتنتهي القصة فتسفر عن هزيمة غيلان وفشل الفعل. ثم إنَّ المسعدي يزجُّ بعد ذلك في ميدان العمل وما يزال يكافح جزيل الكفاح. ولكن عطفاً خفياً على غيلان بقي متأصلاً في نفسه، وكأنَّ الحوار مستمرٌّ بينهما. في هذا وذاك ثنائية وتناقض يجعلنا نعتقد أنَّ «السد» قطع عن مؤلفه عقبات النفس ونهج له من حيث لا يشعر وكان له بمثابة الدواء إلى حين»^(٢). ويرهن على فعل كتابة هذا العمل وأن سلوك الكاتب كان المستحيل بعينه «كتب السد» في فترة جذب كمروج الحلفاء تنبسط لقيظ الشمس. فاطرح صاحبه الأعراض وهتك الحجب ولمعت فيه نار الفكر القائمة. فلذا المشاكل تقوم لديه جوهرراً صليداً محرقاً لا تبقي ولا تذر. ولكنَّه لم يستطع أن يقتل في نفسه الشوق إلى «الماء» وإذا الدنيا توضح فيه من خلف، وإذا سلوكه هو «المستحيل يُرغم على الإمكان»^(٣). ثم يوضح بعد ذلك في المقدمة الغيرية تلك الثنائية التي قامت في قلب الحوادث، وكيف كانت وما آلت إليه «وهذه الثنائية قائمة في قلب الحوادث النفسية من هذه القصّة، وهي التي تبعث فيها القلق والخرج نحو المأساة: فغيلان ثائر على واقع يريد تحويله وخلقه من جديد؛ ولكنَّه يؤمن في أعماقه بالخيبة والفشل، وأنَّ الجهود الإنسانية «لا تستطيع لسنة الله تبديلاً».... وينهار السد»^(٤). ومن ثمَّ فإنَّ المقدمة الغيرية تبين قيمة العمل من وجهة نظر كاتبها. وكان لهذا العمل أثره حين صدر عام ١٩٥٥ وتبعته سلسلة من

(١) المرجع السابق ص ١٨٥.

(٢) المرجع السابق ص ١٨٦.

(٣) المرجع السابق ص ١٨٦.

(٤) المرجع السابق ص ١٨٧.

الانتقادات؛ سواء أكانت من الدكتور طه حسين أو من الكتابات الصحفية التي تناولته بالنقد والتحليل. من هنا فإنَّ المقدِّمة الغريبة عتبةً مهمةً من عتبات النصوص؛ لأنها تكشف النَّصَّ للمتلقِّي.

مُقَدِّمَةُ الْمُتَرْجِمِ Introduction of Translator. Introduction de traducteur

مُقَدِّمَةُ الْمُتَرْجِمِ هي تلك المقدِّمةُ التي يبين فيها المترجم أهمية هذا الموضوع المترجم وخطته في ترجمته للعمل، ويبين الهدف من الترجمة والقيمة التي ستعود على المتلقي منها، على سبيل المثال رواية «الأشياء تتداعى» للكاتب الأفريقي النيجيري شينوا أتشيبي، وهي رواية أفريقية تُرجمت إلى اللغة العربية، نجد مقدِّمةً طويلةً مفتوحةً يشرح فيها المترجمُ الأدبَ الأفريقي ودوره في إثراء الثقافة الأفريقية وانفتاحها على العالم يقول في أولها: «يثير الأدب الأفريقي اهتماماً كبيراً في جميع أنحاء العالم الآن. ففي إنجلترا وفرنسا مثلاً أخذت الكتابات الأفريقية تتوالى، الواحدة تلو الأخرى منذ منتصف الأربعينيات تقريباً وزادت خصوصية الإنتاج الأفريقي حتى لا يكاد يمضي شهر دون أن يقدم «الملحق الأدبي للتايمز» عدداً من الأعمال الأفريقية من روايات وقصص قصيرة ومجموعات من القصائد الشعرية المختارة، وانتقل الاهتمام بالأدب الأفريقي الحديث إلى أمريكا وروسيا أيضاً فأخذت الأولى في إصدار سلسلات للأدب الأفريقي بينما أخذت الثانية في ترجمة بعض عيون هذا الأدب إلى اللغة الروسية»^(١). وهنا يظهر المترجم أهمية العمل الذي يقوم بترجمته، وهو الأدب الأفريقي، وكيف أن الغرب بدأ يحتفي بهذا الأدب في أمريكا وروسيا ومعظم البلاد الأوروبية، وهذا دور المترجم في إظهار أهمية الموضوع وكيف أن ترجمة الأدب الأفريقي قد تأخرت كثيراً، وأن هذا الأدب كان في بدايته شفاهة إلى أن قام الكثيرون بكتابته، يقول الألماني يان: «إن أدب

(١) شينوا أتشيبي، الأشياء تتداعى، رواية أفريقية، ترجمة د. أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٣ ص ٥.

أفريقيا التقليدية أدب شفاهي. ولكن منذ أن بدأ الأفريقيون في الاتصال بالثقافتين العربية والغربية أنتجوا أعمالاً أدبية مكتوبة. وهذا ما فعله البعض في البداية، ثم اقتفى أثرهم الكثيرون»^(١). ويظهر هنا أهمية الأدب الأفريقي، الذي انتقل من الشفاهية إلى الكتابية، ومدى أهمية الترجمة. وهذا ما عنيناه منذ البدء عن مقدمة المترجم والتي هي عتبة نصية مهمة من خلالها ندرس العمل وندلف إليه، بعد أن تأكدنا من أهمية العمل المترجم فيها، وخطة الكاتب والقيمة التي ستعود على المتلقي من تلك الترجمة وأهميتها.

ونأخذ مثلاً آخر على مقدّمة المترجم من خلال كتاب «قواعد الفن» للكاتب بيير بور ديو، للمترجم إبراهيم فتحى يقول في مقدمته التي يؤكد فيها أهمية الشيء المترجم، ولماذا قام بالترجمة «يرفض كثير من الأدباء علم الاجتماع الأدبي جملة وتفصيلاً، فالأعمال الأدبية لديهم نتاج لذات مبدعة أبدعت نفسها بنفسها في فراغ معقم، والأعمال توجد بلا غاية، كأنّها شهب متألقة تقذفها السماء. ويبدو إقحام علم الاجتماع بأدوات تحليليه الأرضية الاجتماعية تدنيساً للمقدّسات ينزع السحر عن هذه الأعمال الأدبية»^(٢). يؤكد المترجم هنا على أهمية اتساع رقعة النقد العلمي، حيث يقرأ النصّ الأدبي من منظور علم الاجتماع، وهي نقطة التماس بين النص الأدبي والمتلقي، حيث إنّ النصّ تحول إلى سلطة اجتماعية لا تعبر عن المؤلف بقدر ما تعبر عن مؤسسة اجتماعية كبرى، فيها يكون المؤلف هو المتحدث الرسمي باسم الجماعة. من هنا فإن مقدمة المترجم من الأهمية بمكان، ذلك أنّها تشرح العمل بأكمله قبل الولوج إليه بل تظهر أهمية ما سيقراء المتلقي من عمل مترجم فتصبح من ثم عتبة نصية مهمة.

(١) عن المرجع السابق ص ٢٠.

(٢) بيير بور ديو، قواعد الفن، ترجمة إبراهيم فتحى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥ ص ٥.

مُقَدِّمَةُ الْمُعَرَّبِ l'introduction de l'arabiseun. preface of the auther of the Arabic adaptation

التعريب في الأعمال نقلها من الأمة الأخرى صاحبة اللغة الأخرى إلى الأمة العربية صاحبة اللغة العربية، أي أن الأحداث إذا كانت تدور في فرنسا أو أمريكا حين تُعَرَّب، فإنها تكون في مصر ولنا في التعريب حكايات مع بدايات القرن الماضي، كما هو الحال في تعريب رواية «البؤساء» فيكتور هوجو التي عرَّبها حافظ إبراهيم، وكانت مقدمته من مقدّمات الأعمال المعرَّبة التي تعتبر من عتبات النصوص يقول حافظ إبراهيم في المقدمة «هذا كتاب البؤساء وهو خير ما أخرج للناس في هذا العهد، وضعه صاحبه وهو بائس، وعرَّبه معربه وهو بائس، فجاء الأصل والتعريب كالحسناء وخيالها في المرأة.. وضعه نابغة شعراء الغرب وهو في منفاه، وعرَّبه كاتب هذه السطور وهو في بلواه»^(١). ويقرُّ ويشرح حافظ إبراهيم أنَّ ما أُلجأه إلى تعريب هذا الكتاب هو الألم المتشابه، والشقاء بينه وبين فيكتور هوجو يقول: «ولو أنَّ لي قلماً من أعواد أشجار الجن وصحيفة من صحف إبراهيم وموسى، وقد تلتقنتي البلاغة من كل جهة بفضلها، فسموت إلى لباب مصاصها، وأخذت منها حاجتي، لما حدثني النفس بتعريب ذلك الكتاب لولا اتحادنا في الألم وتشابهنا في الشقاء»^(٢). فهو يقرُّ بأول سببٍ من أسباب تعريبه لهذا الكتاب، وهو وحدة الألم والشقاء كما ذكرت، ويعدد الأسباب وكيفية التعريب؛ حيث يحاول ترويض اللغتين حتى تسكنا معاً ويقبلها المتلقي بعد تعريب اللغة الفرنسية إلى عربية، وكأنهما أختان متخاصمتان يمشي بينهما بالصلح حتى يأتلف الذوقان يقول: «وأمشي بينهما مشية الحكيم في الصلح بين القوم والقوم، حتى أتلف الذوقان وامتزج الرُّوحان، وضمت شمسيتها حفاوة واحتوت بدريها هالة، وخلعت الأولى على الثانية جلالها، وأعارتها الثانية نضارتها وجمالها، وأصبحت تلك المعاني الإفرنجية بعد أن صقلها اللسان المبين، وجندرها

(١) محمد سيد عبدالنواب، نظرية الرواية، مرجع سابق ص ١٤٣.

(٢) المرجع السابق ص ١٤٣.

الذوق الشرقي تسكن في هذه المعاني»^(١). ويشرح أيضاً في المقدمة ويبين أن هذا الكتاب هو مارد الحكمة لمن أراد أن يأخذها وبعض القصص التي فيها العظة لمن أراد الاتعاض، وقد ذكر فيكتور هوجو قوله الذي ترجمه حافظ إبراهيم في المقدمة والذي يصف فيه كتابه بأنه «مثل النجم الذهبي لا تصل الأيدي إلى تبره حتى تكاد تحصى ثراه عدداً»^(٢). وشرح أيضاً ويبين المدّة الزمنية التي قضى فيها تعريب هذا المؤلف الضخم والذي أخذ منه سنة كاملة «وقد اختار الله لي أن أعربه، فاستعنته فأعانني، واستهديته فهداني، وسلخت اثني عشر هلالاً في تعريب تلك الصفحات التي ترونها اليوم. وحاولت أن أصل بها تلك الرّحم التي قطعها يدُ الترجمة التجارية بيننا وبين أولئك الرجال الذين تجردوا لتعريب أساطير الأولين فوفوها قسطها من الاتقان، وألبسوها من البهجة لباساً ترضاه اللغة ويرضاه أبناءها»^(٣). ويعظم قدر اللغة العربية ومن عرّب الكتب السابقة نحو كتاب «كليلة ودمنة» وغيره من الكتب، حيث لم يكن لأحد أن يتذوق تلك الجماليات الموجودة في تلك الكتب» أرايت أيها الناظرُ في كتاب «كليلة ودمنة» أكان يقوم وأنت تذوق حلّو تركيبه لو لم يصل خبر ذلك الكتاب إليك؟ ... فسقياً لتلك الأقلام التي عرّبت فأعربت وسطرت فأعجبت.. وواهاً لهذه اللغة التي أصبحت بين أعجمي ينادي بوأدها وعربي يعمل على كيدها»^(٤). ويمدح كاتب رواية البؤساء فيكتور هوجو وفي الوقت نفسه يطرح قضية ساخنة كانت في عهده، حيث كتاب «على السفود» يقول: «أي رجل صاحب كتاب «البؤساء» وأي غيث سقاه، حتى أدخل في لغته من الكلمات ما يخطئه العد، ووقف في وجوه المعارضين فيها وقوف البسفور في وجوه الطامعين في هذه الدولة حتى انقلبوا عنه خاسرين؟ أو ليس رجالنا بقادرين على أن يأتوا متساندين بمثل ما أتى

(١) المرجع السابق ص ١٤٤.

(٢) المرجع السابق ص ١٤٥.

(٣) المرجع السابق ص ١٤٥.

(٤) المرجع السابق ص ١٤٥.

به ذلك الرَّجل وهو وحيد؟»^(١). ومن ثمَّ فإنَّ المُقدِّمةَ هذه تعتبر مقدمةً شارحةً للعمل ومبينةً مقدرةً صاحب العمل، والأسباب التي جعلت العرب يعرِّب رواية «البؤساء» لفكتور هوجو، إنها المُقدِّمةُ الخاصة بالأعمال العربية، والتي رأيناها عند عدد لا بأس به من الكُتَّاب الكبار، فأصبحت عبئاً نصيةً مهمةً في الدخول إلى عالم النصِّ.

المُقدِّمةُ المُفتوحةُ introduction ouverte. Open introduction

تلك المُقدِّمةُ التي يفتح فيها الكاتبُ على عالمه دونَ تحديدٍ، بمعنى أنَّه يذكر فيها أهدافه، ويتسع، بحيث من الممكن أن تنطبق تلك الأهداف على العمل الذي بين يديه، وعلى أعمال أخرى، وتطلُّ مفتوحةً على مصراعيها لقراءات متعددة، وتطلُّ في اتِّساعٍ إلى أن يقرأ المتلقي العمل، ويمكن أن نضع مقدماتِ المشروعات الأدبية في ذلك؛ على سبيل المثال مقدماتُ مكتبة الأسرة التي تُصدَّرُ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في مصر، فهي مقدماتٌ مرتبطةٌ بالأعمال المُقدِّمة، ولكنَّها في اتِّساعٍ، بمعنى أنَّ المشروع الكبير للهيئة الخاص بكتب الأسرة يقوم أولاً بعمل توطئة للعمل، ثم يترك مُقدِّمة الكاتب نفسه، تلك المُقدِّمة التي قد تختلف من كاتب إلى آخر، حسب كتابه، ولكنَّها في النهاية تصبُّ في صالح السلسلة التي خرجت منها على سبيل المثال «سلسلة الفنون» ونأخذ مثلاً عليها وهو كتاب «متون الأهرام» فنجد في الكتاب مُقدِّمةً متَّسعة يشرح فيها الكاتب تلك النصوص المترجمة والمسماة بـ «المتون»، ذلك أن تلك المشروعات الكبرى هي انفتاح على الثقافة، يقول الكاتب في بداية مقدمته عن متون الأهرام «هذه هي التَّرجمة الكاملة للنصوص المسماة متون الأهرام، وهي مجموعة النصوص التي وجدت مكتوبةً باللغة المصرية القديمة وبالخطِّ الهيروغليفي في غرفة الدفن والغرف المجاورة في تسعة من أهرام الدولة القديمة بنيت في الفترة من ٢٣٧٥ ق.م. إلى ٢١٨١ ق.م. وأحد

(١) المرجع السابق ص ١٤٦.

أهرام العصر الوسيط الأول، الفترة من ٢١٨١ ق.م. إلى ٢٠٥٥ ق.م.^(١) وعليه نقول إن المقدمة المفتوحة تلك التي يجعلها الكاتب متسعة وتقرأ بأكثر من قراءة، وفيها ارتباط بالمشروع الكبير الذي انبثقت منه، كما هو الحال أيضاً في سلسلة «الآداب» وسلسلة «الإنسانيات» وسلاسل أخرى في دول عربية وأخرى عربية، تلك السلاسل ترتبط في تقديم الموضوع، أي أن الأعمال جميعها تكون مرتبطة برباط واحد وجنس أدبي أو علمي واحد، لذلك فالمشروعات الكبرى تقدم لمشروعها الثقافي بمقدمة تصلح لجميع الأعمال التي تندرج تحتها، فهي مقدمة عامة ومفتوحة على مصراعيها، وهي من عتبات النصوص، ومن ثم فإنَّ المقدمة المفتوحة هي تلك التي تفتح على عوالم الحياة المختلفة، ويبدو منها عدد لا محدود من القراءات.

المُقدِّمةُ المُقتَضِبةُ Introduction breve. Brief introduction

المقتضبة أي المختصرة، والتي تلخص العمل في جزئيات وعبارات بسيطة، وهناك الكثير من المُقدِّماتِ المُقتَضِبة في أعمال أدبية وروائية وعلمية وفلسفية عديدة، خاصةً بعد أن استقر بعض الفنون نحو الفنَّ الرَّوائي على شكله الحالي، ولكنَّه إذا نظرنا إلى بداية القرن الماضي مع بعض الأعمال الروائية، والتي هي من البدايات البسيطة للرَّواية فنجد السَّيدة لبيبة هاشم تكتب مقدمة مختصرة ومقتضبة لروايتها «قلب الرجل» في عام ١٩٠٤ وتذكر مقدمةً مختصرة عن عملها معددة الأسباب، التي جعلتها تكتب هذا العمل مثل حال أي مقدِّمة، ولكنَّ في هذه الحالة مقتضبة تقول: «هذه رواية غرامية، أدبية المغزى أنشأتها وقدمتها إلى جمعية السيدات المارونيات التي أنا إحدى المنتظمات في عضويتها بقصد ضم ما يتيسر من ريعها إلى دخل الجمعية التي أخذت على نفسها تعليم البنات البائسات اللواتي يعجز أهلهن عن الإنفاق عليهن في المدارس وحسبي عوضاً عما تكلفته من التعب وما أنفقته من الزمن إقبال ذوي الغيرة

(١) متون الأهرام المصرية القديمة، ترجمة حسن صابر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥ المقدمة ص ٧.

على مشتري هذه الرواية تعصيلاً لجمعية التي تجاهد في سبيل خدمة الإنسانية ورحمة بالفتيات»^(١). فكان الهدف الرئيسي الذي ذكرته في المقدمة المقتضبة هو أنّ الرواية غرامية أدبية، فضلاً عن ذلك جعلت ربيع هذه الرواية من أجل تلك الدار، أي أنّ هناك هدفاً سامياً سعت له بعد طباعة هذا العمل، وهنا لنا وقفة مع الكاتبة، فهل الكاتبة كانت تعي أنّ هذا العمل يعتبر رواية مكتملة الأركان فنياً، وقد أشارت فقط أنّ هذا العمل رواية، لذلك فإننا نصنف هذا العمل رواية، على الرغم أنّه قد جاء في وقت لم يكن أحد مدركاً أنّ هناك فناً جديداً في العالم العربي هو فنّ الرواية، وقد صنفت هذه الرواية على اعتبار أنّها الأولى كما صنفت روايات أخرى، فقد سبقت رواية «زينب» للدكتور هيكل، وعلى كل حال، فإنّ هذا العمل جاء في مقدمة مقتضبة، على الرغم أنّ الفنّ الروائي كان في بدايته أو أنّ هناك بعض الإرهاصات له، وكان من المفترض أنّ تشرح أكثر وتوضح الهدف والفكرة.

المقدمةُ المُقفلةُ Introduction fermée. Closed introduction

هي تلك المقدمة التي تتسم بالغموض ولا يفهم منها شيء في البدء؛ لأنها لا تؤدي إلى انفتاح المتلقي على عالم النصّ، بل تؤدي إلى الوقوف عندها طويلاً لمعرفة مقصد الكاتب منها، فهي مقفلة على جزئية معينة، وهذا ما عناه دريدا في قوله: «إنّ النصّ لا يكون نصّاً إلا إذا أخفى طريقة تأليفه وقاعدة تلاعبه عن النظرة العابرة والقارئ المتعجّل؛ فالنصّ غير منظور ويصعب إدراكه واعتبر كل المقدمات غير ملائمة للنصّ الذي تقدمه»^(٢). وإخفاء طريقة تأليفه يقصد منه المقدمة، وبالتالي تكون المقدمة مقفلة لا تؤدي إلى انفتاح على النصّ أو التعريف بالنصّ أو حتى لا يذكر لماذا كتب النصّ؟ أو كيف كتب النصّ؟ وكان مقصد جاك دريدا في ذلك أنّ القارئ لا بُدّ أن

(١) محمد السيد عبدالتواب، نظرية الرواية العربية، المقدمات الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مرجع سابق ص ١١٩.

(٢) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية مرجع مذكور ص ١٥٨.

يجهده نفسه للوصول إلى ما يقصده الكاتب، ويؤكد أهمية ذلك بأن المقدمة ما هي إلا نصٌّ كاذب وهمي حول الرواية، ومن هنا كان لزاماً أن نتناول المقدمة، بأشكالها كافة، فجاك دريدا قد ألقى حجراً في الماء الراكد، حتى نبدأ ونرد على ما قاله، ونسأل أنفسنا هل المقدمة مهمة أم لا وهل لازمة أم لا؟ وهنا وفي المقدمة المقفلة نبث عن مثل هذه المقدمة فنجد عملاً للكاتب المصري السيد حافظ حمل عنوان «حتى يطمئن قلبي» ولم يبد الرأي القاطع في تقديمه للرواية عن الشخصية التي نوّه إليها وهي شخصية صلاح الدين الأيوبي، فمن جهة يقول إن هناك من يسفّه من شخصيته وهناك من يُجلّه ويقدره ويبعد عن كل ذلك ويقول في البدء إنه ليس بنبي ولا ولي ولا من الصالحين: «لست أنا الأول الذي يبحث عن صلاح الدين الأيوبي، ولست أول من يقول الحقيقة التي عميت عنها أعيننا، فالرجل ليس بنبي ولا ولي ولا من الصالحين فقد وصفه من قبل المؤرخ أبو شامة بقوله «البديء» ووصفه المؤرخ ابن كثير بـ «السفيه»^(١).. إلى هذا الحد نعي أنه ضد فكر صلاح الدين ولكن في المقدمة ذاتها نجده يقول عن صلاح الدين: «صلاح الدين الذي كان له دوي العاصفة قبل ٨٠٠ سنة في العالم الإسلامي والعالم العربي ووصف وقتها بالنسر العظيم»^(٢) فهو مَنْ يجله ويذكر ما كان يقال عنه ولم نعرف هل هو مع الصنف الأول الذين يسفّهون صلاح الدين أم مع الصنف الثاني الذين يقدرونه حق قدره، فأصبحت المقدمة طريقاً لقراءة العمل، أي أنّها أصبحت عتبة نصّية ننظر منها إلى العمل، وباعتبار أنّها كوة مفتوحة للعمل، أي أنّ العمل سنرى فيه الصنفين المحبين والكارهين لصلاح الدين الأيوبي.

الملاحظات Remarques. Remarks

الملاحظات ما يلاحظ على شيء معين من أجل التنبيه إليه، وهناك عدد من الملاحظات في الأدب والعلم والطب والهندسة والكيمياء والطبيعة، وفي كل

(١) السيد حافظ، حتى يطمئن قلبي، رؤيا للنشر والتوزيع القاهرة، ٢٠١٧ ص ١١.

(٢) المرجع السابق ص ١١.

الأحوال الملاحظة من المفاعلة، أي الملاحظة بشقِّ العين الذي يلي الصُّدغ، وهي تعليق أو تنبيه يُكتب أو يلقي حول رأي أو موضوع كما جاء في المعجم، وفي الوقت نفسه فإنَّ الملاحظة ما يؤخذ على الرأي أو الكتاب من هنات، ونرى في كتاب «متون الأهرام» في بداية الصفحات وتحت عنوان «ملاحظات للقارئ» عدد ثمان ملاحظات عن الكتاب ومحتواه وما فيه من أمور يجب التنبيه إليها، يقول المترجم في الملاحظة الأولى: «تكتب أسماء الآلهة المصرية القديمة في النَّصِّ بنطقها الأقرب للغة المصرية القديمة، وكذلك أسماء المدن والمقاطعات وتركت بعض الكلمات غير واضحة المعنى في قيمتها الصوتية الأصلية بدون ترجمة، ويكتب كل ذلك في الترجمة بين علامتي تنصيص ()». والملاحظة الثانية يقول فيها: «هناك بعض الجمل أو الكلمات المطموسة في النص، يمكن معرفتها بناء على المقارنة مع نصوص شبيهة، وتكتب بين قوسين ()». والملاحظة الثالثة يقول فيها: «هناك كلمات غير واضحة المعنى تترجم وتكتب هكذا (...)». الملاحظة الرابعة يقول فيها: «هناك أجزاء مطموسة ولا يمكن تخمين تكملة افتراضية لها وتكتب هكذا:»^(١). ومن ثم فإنَّ هذه الملاحظات كانت طريقاً للمتلقي والقارئ لقراءة العمل أي قراءة الكتاب. فهذه الملاحظات هي طريق إنارة لمن سيدخل إلى عالم الكتاب، خاصة أنَّ الكتاب مُترجمٌ عن اللغة المصرية القديمة «الهيروغليفية» والتي لا يعرفها إلا المتخصصون، وكان لزاماً على المترجم أن يضع تلك الملاحظات المهمة للقارئ.

بينما الملاحظة في الطبِّ هي تتبع الحالة الخاصة للمريض، ومعرفة الاستجابة للعلاج من عدمه، وتوجد في المستشفيات أماكن خاصة تُسمى «ملاحظات» وهي من أجل التتبع الدقيق للحالة، كما هو الحال في علاج مرض «الصفراء» - مثلاً - الذي يأتي للأطفال وهم صغار، وكذا في الحالات الحرجة، فالملاحظة هي تتبع الحالة وما ستؤول إليه الأمور، كما أن السيدة الحامل دائماً معها دفتر يسمى دفتر الملاحظات؛ لتتبع مراحل تطور الجنين في

(١) متون الأهرام، ترجمة حسن صابر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥ ص ١٥.

بطنها، فما هذا الجنين إلا نصٌّ له مقدمة في هذه الحياة، ثم يحيا فيها ثم ينتهي الأجل بالنهاية. وفي الكيمياء الملاحظة تتبع التجربة حتى يصل إلى النتيجة ثم تؤدي الملاحظة في النهاية إلى الاستنتاج. وفي البحث العلمي فإن الملاحظة شيء خطير جداً، لأنها تتبّع لمراحل بحث علمي قد يؤدي إلى نتائج تخدم البشرية جمعاء، وإن لم تكن الملاحظة دقيقة فسيفشل البحث، فالملاحظة في هذه الحالة تحتاج إلى عقل يقظ يقوم بتسجيل كل ما يظهر حين يقوم الباحث بتطبيق شيء معين في بحثه العلمي؛ سواء أكانت تجارب علمية أو تتبع لمسيرة نبات معين أو تتبع ومراقبة ثورة بركان أو سير الكواكب في السماء، فالمرابعة هنا أو الملاحظة من أجل معرفة أشياء قد تفيد البشرية جمعاء وتصبح الملاحظة الدقيقة في كل شيء من الأهمية بمكان وعتبة نصية من عتبات النصوص، لأنّ البحث العلمي أياً كان شكله هو نصٌّ والنصُّ له عتباته التي تخلّده وتجعله يحيا حياةً أبدية. ويوجد ما يسمى بـ «سجل الملاحظات» عند الأديب، وهو ما يقوم الأديب بتسجيل ملاحظاته فيه حول موضوعات معينة وأفكار قد تأتي إليه بين الفينة والأخرى، فيخشي ضياعها، وهذا ما نلاحظه عند كثير من الكتاب يحملون في جيوبهم ما يكتبون فيه، وهذا الأمر يجرنا إلى الحديث عن جزئية مهمة من التفاعلات النصّية وهي المיתانص أي النصُّ الميت، بمعنى أن الكاتب إذا شرع في فكرة موضوع بعينه يظل يدون ملاحظاته حول هذا الموضوع وتلك الفكرة قبل أن يخطّ فيه، وفي هذه الحالة تصبح تلك الملاحظات نصاً ميتاً يبعث فيه الروح بعد أن يقوم بتدوين ما جمعه من ملاحظات وأفكار وتجيدها، وتشذيبها. من هنا فإن الملاحظة من العتبات المهمة للنصوص عامة، سواء أكانت في الطب أم الهندسة أم الكيمياء أم الفلسفة أم الأدب أم... الملاحق

الملاحق اسم فاعل من لاحق مفردها ملحق، وهي كلّ ما لحق النصّ الأساسي بعد الانتهاء منه، وهذه الملاحق لها علاقة وطيدة بالنصّ الأصلي، فقد جاءت من أجل إكمال ما تم الإشارة إليه في المتن، وهي من المؤكّد إضافة حقيقية للعمل، وملحق الكتاب ما يلحق بالكتاب من إضافة أو زيادة بعد الفراغ منه، وكما يقال كل مولود ملحقٌ بأبيه ومنسوب إليه، وملحق

الجريدة تلك الأوراق التي دائماً ما نراها في الأعداد الأسبوعية أو تلك الأوراق الإضافية مثل الملحق الثقافي أو الملحق الأدبي...، يضاف إلى ذلك مُلحق الاتفاقية، وهي البنود الملحقة التي تكمل ما نقص في المتن أو أنّها جاءت بعد الانتهاء من الاتفاق وتأتي كذلك للتفسير وكذلك الأمر في المعاهدات والاتفاقيات الدولية، لذلك فإنّ الملحق الخاص بالمعاهدات الدولية من الأهمية بمكان، بحيث يصبح مفسراً لبعض النصوص التي وردت في أصل تلك المعاهدات أو الاتفاقيات من ثم فإن الملحق هو تبيان وتوضيح ما لزم النصّ الأساسي.

ونرى تلك الملاحق في نهايات الرسائل العلمية، ويأتي بها الباحث أو الدّارس للتأكيد على ما ذكره في المتن، ونأخذ مثلاً على ذلك وهو رسالة علمية للدكتور عبد الله توام الجزائري قدّمها لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي حملت عنوان «دلالات الفضاء الروائي في ظل معالم السيميائية» ونراه وقد سطر في نهايتها الملاحق الخاصة بهذه الرسالة تحت عنوان «الملاحق»^(١) بخط مميز ذكر فيها ملخصاً لما سيأتي ذكره عبر تلك الملاحق وهي على التوالي ١- بطاقة فنية عن الروائي عبد الرحمن منيف ٢- ملخص رواية «الآن هنا.. أو شرق المتوسط مرة أخرى» ٣- ثبت المصطلحات الواردة في البحث ٤- ترجمة الأعلام ٥- الرموز المستملة في التوثيق». ثم يبدأ الباحث في شرح وتوضيح ما تم تلخيصه في بداية الملاحق، والتي تعتبر من الأهمية بمكان، ذلك أن تلك الملاحق وضحت ما بدأه الكاتب في المتن وأبرزت بعض الأمور المهمة التي يجب على القارئ النظر إليها، قبل البداية في الكتابة، باعتبار تلك الملاحق عتبات نصية مهمة، ونرى ذلك في شرح تلك الملاحق، يقول عن عبد الرحمن منيف إنه: «أحد أهم الروائيين العرب في القرن العشرين، حيث استطاع في رواياته أن يعكس الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي

(١) د. عبد الله توام، دلالات الفضاء الروائي في ظل معالم السيميائية، رواية الآن هنا.. أو شرق المتوسط مرة أخرى» لعبد الرحمن منيف، رسالة دكتوراه، جامعة وهران كلية الآداب والفنون قسم اللغة والأدب العربي، الجزائر ص ٣٧٩.

العربي، خاصة في دول الخليج العربي. يعتبر منيف من أشد المفكرين العرب المناوئين للأنظمة العربية من خلال رواياته الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية وأعمال أخرى غير روائية^(١). ثم يعدد الأعمال الخاصة بالكاتب، وبعد ذلك يقوم بتلخيص الرواية التي كانت أساس البحث، وهي رواية «الآن هنا.. أو شرق المتوسط مرة أخرى»، حيث إن عبدالرحمن منيف له رواية سابقة عنوانها «شرق المتوسط» التي نشرت عام ١٩٧٥، وفي تلخيصه للرواية يبرهن على أهميتها، وكيف أنها تعدُّ من أدب السجون والمعتقلات، وكأنَّه يتناول الروايتين في سياق واحد، يقول في ذلك: «رواية الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى» تتحدث عن مأساة سجينين التقيا مصادفة في مستشفى كارلوف بمدينة براغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا عادل الخالدي وطالع العريفي، الأول من مدينة موران بعد أن سُجن عشر سنين في سجونها، وقد لاقى من التعذيب والوحشية أبشع صور الاضطهاد والظلم....»^(٢) من ذلك التلخيص الأولي للرواية اطلعنا الكاتب على العمل، وأننا سنجد به تعديلاً واضطهاداً ينعكسان على العمل من أوله إلى آخره؛ لذلك فإنَّ هذا الملحق يُعتبر إضاءةً حقيقيةً للنصِّ المدروس وعتبة من عتباته. وفضلاً عما تقدم فإنَّ هناك ملاحق أخرى في العمل منها ما جاء تحت عنوان «ثبت المصطلحات» يشرح تحته أولاً معنى ذلك المصطلح، ثم يقوم برصد عدد كبير من المصطلحات الموجودة في العمل، وترجمتها إلى اللغة الفرنسية المستخدمة في البحث على سبيل المثال «عامل».. Actant. و«الفعل» Acte. و«الفعل السردي».. Acte narrative^(٣)، ويظل على هذا المنوال في الملاحق المختلفة للعمل؛ لذلك فإننا نقول إنَّ: الملاحق الموجودة في نهايات الأعمال أو حتى في الاتفاقيات الدولية، تعتبر إضاءةً للعمل الأصلي، أو تفسيراً لبعض بنود الاتفاقيات، وعليه نعتبر الملاحق عتبات نصية يجب دراستها ومعرفتها وإعطائها حقها.

(١) المرجع السابق ص ٣٨١.

(٢) المرجع نفسه ص ٣٨٤.

(٣) المرجع نفسه ص ٣٨٩.

من تأثر بهم المؤلف. Those that influenced the author.

مونتييسكو الفرنسي حين كتب «روح القانون»، تأثر به جان جاك روسو، فكتب «العقد الاجتماعي»، وكان هذان الكتابان من أسباب قيام الثورة الفرنسية، والشاهد هنا أن روسو تأثر بمن سبقوه، ومن تأثر بهم المؤلف تدخل ضمن المدرسة التي ينتمي إليها، ولكنَّ الفارق يوجد في أن الذي قد تأثر به المؤلف، قد تكون لديه خلفيات مختلفة عمّا لدى التلميذ، وهنا تكمن الخصوصية، فقد يتأثر بالفعل، ولكن تبقى هناك أشياء خاصة بكل كاتب على حدة، وقد يتأثر الكاتب بكاتب آخر، ولكنه لم يتبع مدرسته كاملاً، فإذا ما نظرنا إلى الأستاذ نجيب محفوظ فقد كان متأثراً بالكاتب الإنجليزي وولتر سكوت، وأراد أن يحذو حذوه في كتابة تاريخ بلاده عبر الرواية، ولكنَّ نجيب محفوظ لم يفعل ذلك كاملاً، بل كتب ثلاث روايات فقط، عبث الأقدار وكفاح طيبة ورادوييس عن التاريخ الفرعوني. فضلاً عن ذلك، فإنَّ الذين تأثر بهم المؤلف نراهم في إبداعه، بمعنى أن الأثر لم يكن فقط في كلام المؤلف عن أساتذته ومعلميه، بل إن هذا الأثر موجود بالفعل في أعماله الأدبية؛ ذلك أن الكاتب المحب لأستاذه الذي أخذ منه الكثير لا بد وأن يعترف بالفضل وهو ما يطفو بالفعل على السطح في أعماله، فعلى سبيل المثال نرى كتابات يوسف القعيد التي عاشت أجواء القرية كثيراً فهو قد قرأ ماضيه وهضمه جيداً خاصة ما كتبه الدكتور محمد حسين هيكل في روايته «زينب» وهذا لا يعيب الكاتب أن يحذو في منهجه الكتابي من سبقوه وليس فقط ما خطه الدكتور هيكل، بل أيضاً ما سرده عبدالرحمن الشرقاوي في روايته العظيمة «الأرض»، كان له الأثر عند يوسف القعيد وغيره من كتاب الرواية، لذلك لا بد أن يعتبر من تأثر بهم المؤلف من عتبات النصِّ؛ حتى تكون مفتاحاً لدراسته، حين نلمح جزءاً من فكر السَّابق في عمل اللاحق نأخذُه ونحلُّله، كي نصل من خلاله إلى ما يريده اللاحق على السابق، وتعتبر تلك الأشياء من النصوص الموازية للأعمال الأدبية، وهذه جزئية يمكن للباحث تناولها

في الكاتب، وربما يكون من تأثر بهم الكاتب مجموعة مختلفة من مدارس متعددة فيصبح، من ثم، موسوعي المعرفة إذا ظهر ذلك التأثر في فكره الأدبي، والجدير بالذكر أن التأثير والتأثر معروف في الفكر العربي القديم، بل يمكن لنا أن نسعى إلى أبعد من ذلك، فنجد في الأدب المقارن بين لغتين مختلفتين. وتبقى قضية التأثير والتأثر من القضايا المهمة التي أفرد لها علماء الكبار مؤلفات ضخمة، وقد أشار العالم اللغوي الدكتور أحمد مختار عمر إلى هذه القضية في كتابه «البحث اللغوي عند العرب»، وخصص جزءاً كبيراً منه للحديث عن قضية التأثير والتأثر يقول «كما أن العرب قد تأثروا بغيرهم ممن سبقهم، فقد أثروا في غيرهم بعد أن تمثلوا الثقافات الأجنبية المتنوعة. وقد امتد تأثيرهم أو احتمالات تأثيرهم على الأقل، إلى شعوب كانت أسبق منهم في الدرس اللغوي مثل الهند والسريلانكا، والمصريين، وهناك جانبان بارزان أثر فيهما العرب في غيرهم وهما: النحو والمعجم»^(١). ولا بد أن نفرق بين جزئية من تأثر بهم الكاتب والسرقات الأدبية التي رأيناها هنا وهناك، فالتأثير يكون واضحاً في الفكر والمدرسة التي ينتمي إليها.

المؤلف الضمني. Implied author. Le suppose auteur

المؤلف الضمني في العمل هو ذلك القابع بجوار المؤلف الحقيقي وبدخله، يأخذ من فكره بعد أن ينتهي من الكتابة ويمنح للراحة، والكاتب الضمني يبدو في تأويلات القارئ للنص أو المتلقي، حيث يلتقي رؤى الكاتب الضمني مع المتلقي وفق تأويلاته، أي أن المؤلف الضمني له علاقة بالمتلقي بمجرد انتهاء الكاتب الحقيقي من الكتابة وترك النص للتأويل والقراءة، أي أن العملية التواصلية هي الرابط بين المؤلف الضمني والمتلقي وفق التأويل، والجدير بالذكر أن نظرية التلقي هي من أحدثت الكاتب الضمني في العمل أو المؤلف الضمني، حيث يأتي المؤلف الضمني للعمل بعد انتهاء الكاتب الحقيقي من

(١) د. أحمد مختار عمر، البحث اللغوي عند العرب، مع دراسة لقضية التأثير والتأثر، عالم الكتب، الطبعة السادسة، القاهرة ١٩٨٨ ص ٣٥٧.

تفريغ شحناته الأدبية، ومن هنا فنحن في حاجة إلى المؤلفِ الضمّني والمتلقي الضمّني، حتى يكون هناك تواصل غير مباشر في تفسير النص، ويصبح من ثم المؤلف الضمّني عبئاً مهمةً من عتبات النصّ، فمن خلاله نبحث في التلقي، ونظرية التلقي « هي نظرية جمالية مثل أية نظرية أخرى نشأت ضمن سياق مركب، وكانت واعية بتركيب الظواهر وبذاتية الملاحظ وبمحدودية ملاحظته وبنسبيتها، ولذلك فإنها لا تزعم أنها مطلقة، وأنها جاءت بالقول الفصل»^(١).. والجدير بالذكر أن تلك النظرية قد نشأت على يد الألماني ياوس، وجاءت نتيجة طبيعية للمناهج الأدبية المتصارعة على البقاء، فليس جديداً أن يقال: «إن نظرية التلقي نشأت من حوار عميق مع المناهج التي هيمنت بعد الحرب العالمية الثانية كالشكلائية والبنوية والسيميوطيقا ونظرية التواصل والمقاربات الماركسية والتحليل النفسي للأدب»^(٢).. وبالتالي فإن المؤلف الضمّني مرتبطٌ من قريبٍ أو بعيدٍ بنظرية التلقي. ويدخل على الخط في هذا المضمار التفرقة بين راوي القصة ومؤلف القصة؛ لأن راوي القصة غير المؤلف تماماً؛ فالمؤلف هو ذلك الشخص الجالس خلف المكتب يكتب بينما الراوي هو الذي يتحرك عبر أوراق القصة، وله وجهة نظر قد تختلف مع المؤلف «فالراوي الذي يتحدث في القصة ليس هو الذي يكتب سطورها، وليس هو الموجود خلف المكتب ممسكاً بالقلم وإنما تخضع كلها لقوانين الرمز السيميولوجية»^(٣). وتأكيداً على علاقة المؤلف الضمّني بالقارئ في نظرية التلقي يذكر لنا الدكتور صلاح فضل العلاقة بين الراوي - على اعتبار علاقته بالشخصيات داخل العمل بعيداً عن المؤلف الحقيقي، وأيضاً على اعتبار ما أكدته بأن الراوي يمثل الرؤية المصاحبة للشخصية في العمل (وهو ما توصلنا إليه باعتباره المؤلف الضمّني) - وبين القارئ «فصورة الراوي ليست صورةً وحيدةً منعزلة، بل تصحبها منذ بدايتها في الصفحة الأولى

(١) نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، الشركة المغربية للطباعة والنشر، الرباط ١٩٩٣ ص ٤٥.

(٢) نظرية التلقي، المرجع السابق ص ٧.

(٣) د. صلاح فضل، علم الأسلوب والنظرية البنائية، المجلد الثاني، دار الكتاب المصري، الطبعة الأولى القاهرة، ٢٠٠٧ ص ٦٢٢.

صورة أخرى هي صورة القارئ؛ وكما أن علاقة الراوي بالمؤلف تنذبذب قريباً وبعداً، فإن صورة القارئ هذه لا تنطبق على شخص معين، بل تأخذ نفس العلاقة المرنة المذبذبة، وكلتا الصورتان تتوقف على الأخرى، وهاتان صورتان لازمتان لأي عمل إبداعي^(١). ومن ثم فالمؤلف الضمني عبءٌ مهمة من عتبات النص يمكن قراءة النص من خلالها.

المؤلف الغلافي Auteur de couverture. Cover's author

يقترّب المؤلف الغلافي من «اسم المؤلف»، وذلك بسبب اسمه المعروف أو غير المعروف، فالاسم الموجود على غلاف العمل هو اسم الكاتب بلحمه وشحمه كما يقال، وهو المعروف لدى أصدقائه ومعارفه أو بين محبيه، وهو ينفصل تماماً عن الاسم بداخل العمل أو عن الراوي الذي يتقمص أحياناً شخصيات معينة خاصة في ظل الحوارات، لكل ذلك فإن المؤلف الغلافي هو الاسم الخارجي للكاتب الذي كتب العمل، وهنا لا بد أن نذكر ما قاله الدكتور صلاح فضل حول الراوي حيث «يتصل بمشكلة الشخصية في القصة مشكلة مَنْ يقدمها، فمن هو خالق القصة؟ هناك سلسلة من الإجابات المتعددة عن هذا السؤال، أقربها إلى المؤلف ما يقوله الناس عادة من أن خالق القصة هو المؤلف، هو هذا الشخص بالذات المسمى بكذا والذي يمسك بالقلم ويكتب قصة؟»^(٢).

المؤلف النصّي Auteur textual. Textual author

المؤلف النصّي هو ذلك المسمى بالمؤلف الحقيقي للعمل، ويندرج أيضاً تحت مسمى اسم المؤلف الذي سبق أن تناولناه، وكيف أن اسم المؤلف بمفرده عبءٌ من عتبات النصوص، لأننا حين نُقدِّم على قراءة عمل ونحن عالمون بمؤلفه، فإننا نعطي أنفسنا الثقة في أن هذا المؤلف لهذا النصّ لن

(١) د. صلاح فضل، المرجع السابق ص ٦٢٣.

(٢) د. صلاح فضل، المرجع نفسه ص ٦٢١.

يخذلنا لأننا متابعون لأعماله، أي أن له رصيْدٌ، ولولا أعماله السابقة ما اقتربنا منها بهذه الثقة، ولولا أن نصوصه المكتوبة رائعة وعظيمة ما كان هناك اهتمام بقراءة عمله الجديد، وهذا ما يحدث حين يكون هناك متابعون لمؤلف بعينه يترصدون أعماله، وهو أمر موجود بقوة في العالم الغربي، حيث نشاهد أن هناك طابوراً طويلاً في انتظار خروج كتاب معين أو رواية لكاتب بعينه، الأمر الذي يجعل من المؤلف عبثةً من عبثات النص من أجل قراءة أعماله.

(ن)

النَّاقِدُ Le critique. The critic

النَّاقِدُ هو الأديبُ والجواهرجي الذي يقوم بعملية تفسير النصوص بطرق شتى ومناهج مختلفة، شريطة أن يكون متشبعاً من قراءاته، متمكناً من أدواته، من هنا يقع عليه عبءٌ عظيمٌ يتمثل في انتقاء النصوص التي يُقبل على تفسيرها، وكون الناقد عبئاً من عبئات النصوص، فلأن بإمكانه، وفق قراءته النقدية، أن يجعل المتلقي يُقبل على قراءة العمل أو يجعله يعزف عن قراءته، فهو يقوم بدور جوهري في الوقت نفسه خطير. وليست عبارة «موت الناقد»، التي أطلقها رونالد ماكدونالد إلا غيرةً عما يحدث في النقد الأكاديمي من تراجع في بعض الأحيان؛ حيث إنَّ النقدَ الأكاديمي قد تراجع دوره وتضاءل تأثيره وضعفت صلاته بالقرّاء، وفي الوقت نفسه نرى النقدَ الثقافي قد تصدر المشاهدة النقدية في الغرب، خاصة في النصف الثاني من القرن الماضي حين انسحب الناقد وعكف على كتابة النقد الأكاديمي فقط دون الاهتمام بالنقد التنويري الثقافي، وأصبح دور الناقد لا محالة دوراً عظيماً في إعادة تفسير النص والكشف عنه بسبله المختلفة، رغبةً في استجلاء القيم النقدية الرفيعة وإظهارها للمتلقي، وفي نهاية القرن الماضي بدأ الناقد يهتم بقضايا النقد الأكاديمية والثقافية، فما كُتب عن «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ شغل القرّاء ومحبي الأدب، وجعلهم يلهثون وراء شراء «أولاد حارتنا» وقراءتها، بعد أن صُودرت، وهي رواية تستحق التقدير من كاتب متمكن من كتاباته، ويأتي دور الناقد ليفحص تلك الرواية وذلك العمل الذي أثير حوله الكثير

من الذوبعات، فإن كان الناقد في هذه الحالة متأثراً بالأهواء التي لا تخضع لمنهج نقدي فهو لم يستطع مجازاة النص الذي بين يديه، ولكن الناقد المتمكن من أدواته هو مَنْ يقوم بقراءة العمل قراءةً مسؤولةً، ويعبّر عن رؤيته أمام ما قرأه بمنهج يرتضيه، ليقدم من خلاله الرواية للقرّاء والجمهور، فهناك الكثير من القرّاء والمتلقين ينتظرون ناقدًا بعينه أو عددًا من النقاد يطمنون إلى نقدهم، حتى يطمئنوا هم الآخرون إلى الرواية نفسها. وإذا تعرّض للرواية أو لأي عمل أدبي أو فني ناقدٌ ليس محترفاً لمهنة النقد أو ليس ضليعاً فيها، أو عاشقاً لها، فإن الأمر قد يختلف؛ لأنّه لن يفهم المقصد الذي يرمي إليه الكاتب أو الرسّام أو النحات من عمله، فإذا نظرنا إلى نقد الدكتور صلاح فضل إلى رواية «أولاد حارتنا»، وحديثه عن التفسير في هذا العمل، وأنّ هناك من لم يفهم مقصدية الكاتب من العمل، فنجدّه يقرب العمل من المتلقي بطريقة بسيطة وسلسة عن طريق استخدام المنهج السيميولوجي العلاماتي يقول: «ولعلّ هذه الفكرة نفسها التي كانت منشأ «السيميولوجيا» أن تهدينا إلى مفتاح التحليل النقدي للمحمة نجيب محفوظ «أولاد حارتنا»، خاصةً لأننا إزاءها أمام مفارقة طريفة، إذ تصدى للحكم عليها ومصادرتها قومٌ لا شأن لهم بالنقد ولا علم لهم بوسائله وأدواته، وأخذوا بالشبهة والظن وتحرّجاً في قضايا الدين وادعاء لفهم والتحليل، بينما أحجم معظم النقاد عن وظيفتهم الحقيقية إشاراً للسلامة وربما عجزاً عن إثبات أمر أولي وبديهي: أننا أمام عمل فني عظيم له قوانينه ونظمه الخاصة المستقلة، مهما كانت نوعية المادة الدينية الميتافيزيقية، والأسطورية الشعبية التي يتكون منها»^(١). فالوسيلة التي اتخذها الناقد كي يثبت قوة تلك الرواية استخدامه للسيميولوجيا باعتبارها أداةً للناقد ومنهجاً يخوض النص من خلالها، ولإثبات أنّ من قرأ الرواية لم يدرك مقصدية الكاتب إشارياً أو علاماتياً، وهذا العلم الذي لجأ إليه واتخذ طريقاً فريدينان دي سوسير لمعرفة حياة العلاقات الاجتماعية في حضن الحياة

(١) د. صلاح فضل، شفرات النص، الطبعة الثانية، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة ١٩٩٩ ص ١٧٧.

الاجتماعية. وهنا يأتي دور الناقد المستنير حتى يفسّر النصّ فالسيميولوجية أصبحت طريقاً صحيحاً في تفسير النصّ وأصبح الناقد نفسه الواعي طريقاً لقراءة النصّ، وعتبة من عتبات المهمة والعظيمة.

وتأكيداً على دور الناقد نجد ما حدث حين صدر كتاب «في الشعر الجاهلي» للدكتور طه حسين، فقد انبرى معظم النقاد في الهجوم عليه، وكيف أن طه حسين، حين استخدم منهج الشك لإثبات ما يعتقد أنه صحيح قد وقف ضده الكثيرون، لدرجة أن الأمر وصل القضاء، ولكننا هنا لسنا في مجال الرد، بل نريد أن نبين أن الناقد له دورٌ عظيمٌ في قراءة النصّ، وما كُتب حول النصّ الذي سطره طه حسين من النقاد كان باعثاً على شراء كتابه، ولم تنته المقالات التي كُتبت عنه منذ أن صدر في عشرينيات القرن الماضي، وحتى عصرنا الحاضر، فما زال النقاد يكتبون عنه مقالاتهم؛ سواء بالرضا أم بالرفض، فالموضوع قد أثّر عبر قرنين من الزمان، وكان الناقد صاحب الدور الأكبر في تلك الإثارة وعليه، فإن دور الناقد دورٌ لا يمكن إغفاله وعتبة مهمة من عتبات النصوص، فحين نتعرض لما كُتب في الأوقات المتأخرة حول هذا الكتاب نجد الدكتور عبد المنعم تليمة قد خطّ مقالة مطولة، حملت عنوان «مدخل لقراءة في الشعر الجاهلي» يقول في بداية مقاله عند تقديمه لهذا الكتاب: «من الكتب ما يضيفه التاريخ إلى أمهات الكتب الخوالد؛ لأن هذا المضاف يفتح السبل أمام الناظر، وإعمال العقل وأمام البحث ومناهج العلم. من هذه الكتب (في الشعر الجاهلي) الذي صدر بهذا العنوان منذ ثمانين سنة (١٩٢٦) حوله حركة واسعة جعلت طه حسين يحذف منه سطوراً ويعيد نشره في السنة التالية (١٩٢٧)»^(١). ويشير الدكتور تليمة إلى أهم ما كان عند النقاد في مقالاتهم؛ حيث اهتموا بمسألتين هما قضية انتحال الشعر في العصر الجاهلي، والثانية أن ما كتبه طه حسين يعتبر قاعدة ثقافية مهمة حين نقوم بأي دراسة للموروث الثقافي العربي، من هنا فإن الناقد على وعي بما يُقدم عليه من كتابة، بعد قراءته العمل ثم يشهر سيوفه بعد ذلك شرط أن

(١) د. طه حسين، في الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥ ص ٩.

تكون لديه أدواته. ويذكر الدكتور جابر عصفور أهمية هذا الكتاب باعتباره واحداً من نقاد العصر الحاضر ولديه أدواته التي تمكنه من النقد الأكاديمي والثقافي، ويؤكد أهمية الفكر وما تفعله الصدمات يقول: «الفكر لا يتطور إلا بالصدمات الحادة أو الانقطاعات المعرفية التي ينتقل بها من حال إلى حال، ويتقدم بها من عهد إلى عهد»^(١) ويقصد هنا ما فعله طه حسين بكتابه «في الشعر الجاهلي» من هنا نستطيع أن نقول إنَّ النَّاقِدَ المتبَصِّرَ المستنير يعتبر من الأهمية بمكان وما يقوله نصٌّ موازٍ للعمل وعتبة نصية مهمة ترفع لها القبعات، فلولا ما وُجِّه لكتاب «في الشعر الجاهلي» من نقد النقاد ما قرأ أحد هذا الكتاب.

النَّصُّ الموازي التَّأْلِيفِي [المِيتَانَص] . Readacted parallel text rèTexte parrall

النَّصُّ الموازي التَّأْلِيفِي هو المسوِّدة الأولى لأي عمل، حيث يضع المؤلِّفُ الخططَ التي سيقوم باتباعها في العمل المقبل عليه، وهو أشبه بعمل خطة للماجستير أو الدكتوراه، والمسودات الأولى للعمل عتبات نصية بحكم أنَّها المرجع الأول للكاتب وأول خربشات للعمل، يعود إليها كل فترة من فترات التَّأْلِيفِ فالكاتب أو الأديب أو الرَّسَّام قبل أن يبدأ في عمله يقوم بكتابة الخطوط العرضية لما سيقوم بعمله، فإذا أراد الكاتب كتابة رواية، فإنَّه يضع خطة مسبقة يفرغها على ورق، بحيث تصبح هي المصباح المضيء له حين يقوم بالكتابة، لأنَّ مرحلة الكتابة تأتي بعد معاناة من وضع خطة لها، خاصة في الأعمال الإبداعية مثل الرواية والقصة القصيرة، ونذكر ما كان يفعله نجيب محفوظ؛ حيث كان يخطط تخطيطاً هندسياً دقيقاً ومربعات، بحيث يجعل كلَّ شخصية في مربع معين، ويكتب وقتَ ظهور تلك الشخصية، ومتى تتحدث، وكيف يكون ذلك الظهور، وحتى وإن لم يدوِّن تلك المسودة في ورقات مكتوبة فهو يضعها في ذاكرته. وما فعله نجيب محفوظ أيضاً حين أراد أن يكتب تاريخ

(١) المرجع السابق ص ١٨٥.

بلاده القديم عبر الرواية، متأثراً في ذلك بولتر سكوت الإنجليزي الذي كتب تاريخ بلاده رواية، يعتبر في حد ذاته نصاً موازياً تأليفاً، لأنه جاء بورقة وقلم ودون ما يقرب من سبعين عنواناً لروايات سيقوم بتأليفها في المستقبل عن التاريخ الفرعوني، وبالفعل قد بدأ ولكنه لم يكمل هذا المشروع الكبير واكتفى فقط بكتابة ثلاث روايات «عبث الأقدار» و«كفاح طيبة» و«رادوبيس». من هنا نعي أن النص الموازي التألفي هو عتبة من عتبات النصوص الخارجية. وإضافة إلى ما سبق وتأكيداً على النص الموازي التألفي، ولما كنتُ مقرباً من كاتب مصري معروف هو جمال الغيطاني، فقد لاحظتُ أن لديه في جيبه نوتة لا تفارقه أبداً وعلمتُ منه حين سألتُه أنه يقوم بتدوين ملاحظاته فيها يومياً عن الحياة والطباع والبشر، وما قد يعنُّ له من أمور الحياة، خاصة إذا سافر إلى دولة أخرى في مؤتمر أو غيره أو في رحلة من الرحلات، وأصبحت هذه النوتة نصاً موازياً تأليفاً للكاتب، وهي ما يمكن أن نطلق عليها الميئانص؛ حيث يستعين بها في كتابة أعماله الروائية، وأن ما يضيفه أو يحذفه يكون موجوداً في هذه النوتة حتى «الشخبطة» أو الحذف هو في حد ذاته نصاً موازياً للعمل لماذا؟ لأنه لو دون ذلك لقلل من قيمة العمل فهو يقوم بمسح ومحو ما لا يفيد.

[انظر طقوس الكتابة- البليوجرافيا- التضاريس النصية]

النص الموازي الخارجي l externe. External parallel text

النص الموازي الخارجي هو ذلك النص المكتوب أو المسموع أو المرئي عن العمل الأصلي «النص» أي أن النص الموازي الخارجي يشمل كل ما يتعلق بالنص الأصلي، وما يكتب عنه أو لقاءات مع الكاتب عنه أو حتى مذكرات تُكتب عن العمل نفسه. كل ذلك يعتبر من عتبات النص الموازية الخارجية، وسوف أطبق ذلك على عدد من النصوص كتبتُ عن اثنين منها مقالتين، الأول نص إبداعى «رواية» والثاني نص إبداعى «شعري» ثم أتناول نصاً إبداعياً نقدياً، وما كتب عنه يعتبر عتبة نصية، فهو نص «نقدي» وما يكتب عن النصوص النقدية هو أيضاً من عتبات النصوص. ونص الإبداع الروائي

هو نصُّ أصلي له نصُّ موازٍ خارجي كما قلت للرواية، أي ما يُكتب عنه أو لقاءات أو حلقات تليفزيونية أو إذاعية مع المبدع عن العمل أو يكتب ناقدٌ عن العمل فهو نصُّ موازٍ للعمل. أمّا نصُّ الإبداع النقدي فهو كتابي» عتباتُ النصِّ في الرواية العربية» لأنه أحقّ بذلك، كون أنه يتحدث عن موضوع معجمنا هذا، وقد كُتبت عنه العشراتُ من المقالات والدراسات، والتي أعتبرها نصوصاً موازيةً للعمل، باعتبار أنه نصُّ نقديّ إبداعيّ، وتلك الدِّراساتُ التي كانت عن هذا الكتاب، هي في حقيقة الأمر ما يعرف بـ «نقد النقد» وهذا ما نحتاجه في الوقت الحاضر، حتى يكون لدينا طرق نحو العالمية، ومن ثم فإنَّ النصَّ الموازي الخارجي سنمثل له ببعض الأعمال الإبداعية، وما كتب عنها. وأيضاً نمثل له بعمل نقدي وما كتب عنه، فما كتب عن تلك النصوص جميعها ما هو إلا نصوص موازية خارجية، لها أهميتها في دراسة النصِّ الأصلي، لأنه أكَّد على وجود ذلك النصِّ الأصلي، وهو ما يثبت قيمة وقدرة النصِّ الأصلي على الحياة والوجود، لأنَّ النصَّ الذي فيه إثارةٌ ويطرح عدداً غير قليل من الأسئلة يجد مقالات تُكتب عنه، سواء أكان بالإيجاب أم بالسلب ومن هنا فإنَّ عتبةَ النصِّ الموازي الخارجي من الأهمية بمكان.

بدايةً، فإنَّ النصَّ الموازي للنصِّ الإبداعي الروائي هو مقالةٌ كتبها عن رواية «سفر الشتات» للكاتب محمد موافي، وهذا المقال تم نشره بجريدة الجمهورية بالقاهرة، أقول فيه: «رواية «سفر الشتات» للكاتب محمد موافي الصادرة عن دار غراب أيقونة فلسفية، فيها نوع من التشظي في الأحداث والمكان والزمان، وكذا الشخصيات وضمّن كل ذلك بطابع صوفي خفي، لينطلق من بؤرة رئيسة هي منظوره الروائي الذي يرى من خلاله الأشياء، بل ويقوم برصد الأحداث عبر هذا المنظور، وإذا كان المنظور طبيعياً، فإنَّه يتحرى الدقة ويكثر من الاستجابات، حتى يصل إلى مكمن الألم ليقوم بوضع «روشته» التي يسير عليها مريضه، لم يرس الكاتب في محطة إلا وشد الرِّحال إلى محطة أخرى موزعة أمكنته بين مصر والكويت، حيث كانت تنقلاته هنا وهناك داخل مصر وخارجها يحاول أن يجمع المتفرق، سواء من البلاد

أو الأشخاص، ويبحث في الشخصيات وضباطها حتى يوقظها من نومها. ذاك مريض نفسي يحكي ما بدا له؛ ليخوض في السياسة والحياة الاجتماعية ويغوص بداخل النفس الإنسانية، ليمرّد أحياناً ويوافق في أحيان كثيرة وكانت «خبئة» البطل كامنة بداخله، وفي الوقت نفسه بدواخلنا نحن، وكأنّه يريد أن يخرج ما بداخلنا من حب للخير وكره للشر، حوارات ومونولوجات داخلية بين أنا وأنا، وبين أنا والآخر، ذلك الآخر الذي عزف عليه الكاتب كثيراً من خلال انطلاقه من الإطار، لأن الطبيب النفسي هو إطار الرواية الذي تنطلق منه الأحداث، وفي الوقت نفسه هو أيضاً المريض الذي يسعى من أجل العلاج.. وربط حديثه في السياسة بالحياة، وقد التقط لنا الكاتب مجموعة ضخمة من مساوئ النظام السياسي البائد، والذي يتمثل في نظام فاسد متعاقب، وكيف سيطرت مجموعة صغيرة على مقدرات البلاد، بل لم يكتف بذلك ليأتي لنا بما تفعله أجهزة الأمن مع بعض المساجين، لدرجة الموت والصغق والحرق، وما كان من تعذيب نال أوصال أجسادهم، كما في قصة محمود وأحمد الفخراي، ووصل الحال إلى أن العبارة التي يتفوه بها الشخص محاسب عليها، كما كان الحال عند العبارة التي ظهرت بقوة بعد تنحي مبارك عن الحكم، وهي قول أحدهم له «اتق الله» وكانت هذه الجملة كفيلة ليودع قائلها السجن خمسة عشر عاماً، وهكذا الطواغيت يكرهون من يذكرهم بالله، لأنهم طواغيت استعبدوا شعوبهم وأذلّوهم. يرحل الكاتب عبر الأفق في تشظيه ليلوم ابن آدم على قتله لأخيه ابن آدم أيضاً في أي مكان على ظهر البسيطة. يرحل الكاتب من المكان إلى المكان أيضاً من وطنه مصر إلى الكويت، ليعيش الغربة ويتذكر المكان في تشظيه المتسع عبر أفق ليس له حدود، ويتأكد أننا جميعاً في غربة، غربة النفس وغربة الوطن، غربة النفس في الفكر والديه، الذي كان بطلاً في تجواله وغربة الوطن، لأنّ هناك من يمتلك الوطن، وما هو إلا خادماً لمن امتلك الوطن، فيحيا في غربة داخل غربة، ويظل في أحاديث النفس ووشوشة الصدور، ومن تنهيدة إلى أخرى، عبر سرد أطلق فيه لنفسه العنان لنقد ما يستحق النقد عبر تشظيه المتناهي من شخصيات متعددة وأحداث ليس لها نهاية، بل إنّ الأحداث قد تتوالى بعد

انتهاء الرواية في «مزمар شتات» برغم أنه أنهاها بهذه التتمات، وكان قد جمع فيها خبرات حياته وذكرياته، عبر تلك الأسفار من «سفر الحب» مبتدأ الحكاية، وحديثه عن الحب من باب العارف الحاذق به فما الحبُّ لديه إلا «رائحة عطر تزهو في صدورنا»، إلى سفر البنين وفيه النصائح التي استهلها بقول صلاح جاهين: «ولدي نصحتك لما صوتي اتنبح. ما تخافشي من جنبي ولا من شبح». ومن ثم فإنَّ النَّصَّ السَّابِق هو نصٌّ موازٍ خارجي.

أما النص الموازي الخارجي للديوان الشعري فهو مقالة حملت عنوان «أیظن .. ترنيمات أنثى في» «مقامات صدف» أقول فيه: «حلَّقت الشاعرة عفت بركات في ديوانها «أوطان تشبهني» عبر الأفق تستجدي الغمام كي يمطرها حباً طاهراً، نقياً تستعذب معه عواطف البحر ونسيمه العليل، تعيش الذكرى الماضية بمشاعر جياشة، فهي ابنة البحر والنهر. عند الملتقى ولدت الشاعرة فعاشت نسيمهما، وتشبعت من ذاك الماضي بحلوه ومره، ولكنها تدرك أنها ليست لعبة بين يديه، مع أولئك الذين تواطأوا ضدها في الشدة والرخاء. تعايشنا وفق هذا المناص الرائع لتقلب الحال من الأُنس والراحة ودفع المشاعر إلى هياج كهياج البحر مع عزبتها وبلدتها وبحرها ونهرها، و«مقامات صدف» تركت أثراً تتناوب عليها مذكراً إيها بتلك البقعة الكامنة في صدرها، ذلك العالم القديم الذي شكل بداياتها مع الأم ونبض قلبها، مدينتها التي ركنت لنوم طويل، مع ذاك الماضي وأمواجه العاتية التي كادت تعصف بها، لولا الرمق الأخير من البحر وعذوبة ماء النهر. «اليوم عاد كأن شيئاً لم يكن» مع ذاك المناص الذي حاءت به والتناص الذي جمع أشلاء مدينتها التي ركنت لذلك النوم مع «أبوابها الموصدة تصحبها لعالم أصم ودماء باردة» تلك المدينة التي أرادت لها الفضيلة التي تنشدها في كل الأوقات، فهي الملهمة التي أعادت بداخلها تلك الطفلة الساكنة الهادئة التي تحركت مع أمواجهها، وتصبح قلقة حين ترى سحر مدينتها، وتتذمر لأن مدينتها الساحرة تركتها معلقة «بين سماء وأرض» فتحاول تلك المسكينة هجر أصدافها، لتجلو تلك الأحزان التي راودتها في طفولتها لذلك تقول: «أسائل

الصهريج عن ساحرة تتربص كل صباح. تلقيني بشرر. فأظل خائفة. وأهجر
أصدافي معذبة؟. وهنا نرى الشاعرة تعانق ذاك الماضي من أجل الخلاص
ليس فقط مع مدينتها أو مهد طفولتها بل مع التراث أيضاً مع نزار قباني
في ساحرته «أَيظن» التي اقتبست منها الشاعرة بعضاً منها، كانت على درجة
عالية من حسن التوظيف لأنَّ التناسل أو المناس «يمهّد الطريق لتقديم
العلائقية والترابط والاعتماد المتبادل في الحياة الثقافية الحديثة» خاصة في عصر
ما بعد الحداثة وهو ما برعت فيه الشاعرة، حين زجت ببعض كلمات
قصيدة «أَيظن» وهو ما يعرف بـ«المناس» أي جاءت بالمناس لتُحدث تلك
العلائقية، وعاشت مع أجوائها، رابطةً بينها وبين الحديث لديها والحديث
لديها يرتبط بالماضي والحاضر الماضي الذي عاشته في طفولتها والحاضر الذي
ما زالت تنسم عبيره، تقول:

« ما عدت أذكر والحرائق في دمي »

أيها البحر استدر.

تمدد في رثي كثيراً.

أيها المسوس بي.

وحدي.

أرتب يودك. كنجوم.

أشعل متطفلين، أتكسر زبدًا هشاً

ألملم ما تبقى من قلق.

وأغلقُ النهار خلفي.

وعن النصّ الموازي الخارجي أدرجُ مقالةً كتبتُ عن كتابي «عتبات النصّ
في الرواية العربية»، والتي تحدثتُ عنها في البدء، وهذه المقالة للكاتب والمرخ

للدكتور عمّار على حسن تحت عنوان «عتبات الرواية العربية»^(١) وهذا نصّ المقالة والتي هي نصّ موازٍ للكتاب، أي ممكن دراسة الكتاب من خلال هذا النصّ، كون أنه أصبح نصّاً موازياً خارجياً يقول الكاتب: «يعمل النقد الأدبي دوماً على فك شفرات النصّ عبر تأويله وربطه بسياقه وإبراز جمالياته وأسلوبه وتحليل التجربة الشعورية التي ينبع منها، وهو لا يكف عن اكتشاف الجديد على هذا الدرب، متجاوزاً الانطباع إلى المنهج، والمسيرة إلى المغامرة، والشرح إلى الإضافة، حتى إنه يصنع أحياناً نصّاً موازياً، ويجلي للكتاب أنفسهم مساحات غامضة في نصوصهم، وقد يدهشهم بما لم يخطر لهم على بال، وفي كل الأحوال فهو يساعد من يريد تجويد إبداعه الأدبي على بلوغ هذه الغاية، فضلاً عن أنه يعين القارئ على فهم أكثر عمقاً واتساعاً للنصّ. وعلى مر السنين تنتج لنا قرائح الفلاسفة والمفكرين والنقاد وعلماء الأدب نظريات ومناهج أمدتنا بطرق للتعامل مع منتجات معرفية نصوص أو مكتوب، خارج الأدب أيضاً بألوانه التي ألفناها (شعر - قصة - رواية - مسرح - سير - ملاحم)، وعلى هذا الدرب بدأ النقد يلتفت في السنوات الأخيرة إلى دراسة «عتبات النص» وهي مفاتيحه، في تعريفها البسيط والمباشر، وإن كانت الدراسات التي ظهرت في هذا المسار قليلة مقارنة بطرق نقدية أخرى. من أهم هذه الدراسات تلك التي أنجزها الدكتور عزوز علي إسماعيل وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بعنوان «عتبات النص في الرواية العربية: دراسة سيميولوجية سردية» وهي في الأساس أطروحة دكتوراه في الأدب العربي من كلية الآداب جامعة الزقازيق، أخضع فيها عينه متميزة وهي روايات جمال الغيطاني «نثار المحو» وواسيني الأعرج «طوق الياسمين» و«سيدة المقام»، وبهاء طاهر «واحة الغروب» ورضوى عاشور «قطعة من أوربا» وفاضل السباعي «الطبل» وليلى العثمان «صمت الفراشات» للفحص والدرس. ويحدد الكتاب العتبات في العنوان وصورة الغلاف والإهداء

(١) د. عمّار علي حسن، عتبات الرواية العربية، الأهرام العربي، السنة ١٩ العدد ١٠٣٢ في تاريخ ٢٨ يناير ٢٠١٧ ص ١٣.

ومكملات النص، مثل المقدمة والتصدير والهوامش والتذييلات والمداخل والإرشادات والتنويه والخاتمة، ويعتبر كل هذه المفاتيح جزءاً لا يتجزأ من متن النصّ، لا يمكن فهمه على النحو الأفضل أو الأكمل من دونها، ويقول : «إذا كان الغرب وفي هذه الأوقات قد سبقنا، نحن العرب، إلى دراسة عتبات النصّ، وخرج بتأنيج مهمة، فإنّ الأمر يحتمُّ علينا أن نعيد بضاعتنا إلينا، ذلك أن أول من تطرق إلى عتبات النصوص هم العرب أنفسهم، حيث خطط شيخ المؤرخين المقرئ من خلال الرؤوس الثمانية، وتبعه التهاني في قوله: «اعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب وهي الغرض، العنوان، والمنفعة، والمرتبة، وصحة الكتاب، ومن أي صناعة هو، وكم فيه من أجزاء، وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه. وقبل هذا كان للصوفيين والبلاغيين دورٌ بارزٌ على درب فهم عتبات النصّ، ما فعل أبو بكر الصولي في كتابه «أدب الكتاب» وابن الأثير في كتابه «المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر» وأبي القاسم الكلاعي في كتابه «أحكام صنعة الكلام» والجاحظ في كتابه «الحيوان» الذي قال عبارة غاية في العمق والدلالة مفادها «إن لابدء الكلام فتنة وعجبا» وكذلك ابن المقفع في ترجمته لكتاب الفيلسوف الهندي بيدبا «كليلة ودمنة»، ويبيد الكاتب حماسة شديدة لدراسة عتبات النصّ إلى درجة أنّه لم يكتف بإنجاز أطروحة علمية لافتة للنظر في هذا المضمار، بل أطلق دورية نقدية أسماها «عتبات» وصدر العدد الأول منها إلكترونياً في ٢٥ يناير ٢٠١٢ وهو يطمح للنقد العرب المعاصرين أن يبلغوا ما ارتقاه نقاد غربيون في هذه السبيل مثل هنري ميتران ولوسيان جولدمان وروجر روفر وجيرار جينت وليو هوك د. وينهي الدكتور عزوز كتابه بعبارة دالة يقول فيها : «يجب أن نخرج من نطاق المحلية عبر دراسة الأعمال الإبداعية، وخصوصاً دراسة عتبات النصوص دراسة مقنعة حتى نجد مكاناً على الخريطة الثقافية للعالم من خلال هذا الجانب الذي لم يدرس دراسة كافية من قبل. وإذا ما ألقينا الضوء على هذه الجزئية، وقام غيرنا ليلقي الضوء على جزئية أخرى للعمل الإبداعي، فإنّ ذلك يؤدي حتماً، إلى النهوض بالأمة، التي ما زالت تنتظر ذلك الفجر البعيد، بعد أن كانت

في مقدمات الأمم!». إن من يطالع المقالات والدراسات النقدية للنصوص السردية، يجد أن أقلها هي تلك التي تعنى بدراسة عتبات النص، مع أن المنطق يقول بجلاء: إنه لا يمكن الدخول إلى قلب أي نص أو متنه قبل المرور بعتبته، تماماً كما لا يمكن دخول البيوت قبل اجتياز عتباتها، وهذا ما أراد الكتاب أن يقوله بلا موارد عبر تحليل ضافٍ وشرح وافٍ ونظرة إحاطة في الموضوع، تحسب لكتابه». انتهى المقال إلى هنا، والذي هو نصٌّ موازٍ خارجي كما قلتُ كُتب عن عمل نقدي يتناول الموضوع الخاص بعتبات النصوص.

النص الموازي الداخلي Internal parallel text . I interne parrall

النص الموازي الداخلي هو مجموعة النصوص الداخلية في النص الكبير، سواء أكان رواية أم قصيدة شعر أم ديواناً كاملاً من الشعر، أم مسرحية، أم أي عمل آخر أدبيّ كان أو علمياً، وكل ما بين دفتي العمل من عناصر مختلفة هو نصٌّ موازٍ للعمل نحو العنوان والإهداء والغلاف والتذييلات، والنصوص الموازية الداخلية كافة التي حملها هذا المعجم، وهذا النص الذي عناه جيران جينت في كتابه عتبات Le paratext على اعتبار أن عبارة para لفظة تدل على ما يطوف حول النص text وأصبح هذا النص الموازي من الأهمية بمكان وقد صنعت حوله دراسات عديدة، خاصة في الأوقات المتأخرة، سواء أكان في الغرب، أم الشرق، وقديماً كان المقرئ في عالمنا العربي قد أشار مجرد إشارة إلى تلك النصوص الموازية الخاصة بالعمل من خلال تلك الرؤوس الثمانية حول عادة القدماء من المعلمين الذين يريدون تأليف كتاب، وهذا الأمر إن دلَّ فإنما يدلُّ على الاهتمام بعتبات النصوص، أيّاً كانت تلك العتبات، وأصبح النص الموازي مهماً في دراسته ومعرفة أبعاده خاصة في النصوص المقدسة والشعر، والإبداع الروائي والمسرحي وجميع أنواع الفنون الأخرى، وكل ما كان بداخل النص المكتوب يعتبر نصاً موازياً داخلياً على العكس من النص الموازي الخارجي الذي تعرفنا عليه، ولكن وفي هذا المقام جدير بنا أن

نذكر أن النَّصَّ الموازي الداخلي يعتبر أكثر في عتباته النصّية من النصّ الموازي الخارجي، على اعتبار أن النَّصَّ ما هو إلا مجموعة من العتبات الخاصة به، والتي نتناولها في هذا المعجم، ولا بد أن نذكر أن العنوان، وهو صاحب السلطة الكبرى في النَّصِّ، قد استحوذ على دراسات عديدة مقارنة بالنصوص الموازية الداخلية الأخرى، ذلك أن النصوص الموازية الداخلية الأخرى قد جاءت بعد استيعاب الباحثين لأهمية العتبات من خلال الدراسات السابقة للعنوان، سواء أكان في العالم العربي نحو دراسة الدكتور محمد فكري الجزار والدكتور محمد عويس، وفي المغرب العربي نحو دراسات عديدة يأتي في مقدمتها دراسة الدكتور جميل حداوي، ثم العالم الغربي وما تبع دراسات جيرار جينت وشارل كريفل وليو هوك وبعض الأعمال الجادة التي أعطت النصوص الموازية الداخلية حقها، وكان لكتاب «عتبات النص في الرواية العربية» في مصر الخاص بكاتب هذه السطور الأثر في نفوس الباحثين العرب، وأصبح مصدراً للعشرات من الأبحاث العلمية في الماجستير والدكتوراه، لذلك فإن النَّصَّ الموازي الداخلي أصبح من الأهمية بمكان.

النَّصُّ الموازي لدى المتلقي Parlet

text for the receiver

النَّصُّ الموازي عند المتلقي هو ما يقوم بكتابته خارجياً أو داخلياً للعمل من بعض التعليقات أو الكتابات الجانبية على جانبي الصفحات بغرض التذكير بها حين يعود إلى القراءة مرة أخرى، فحين يقرأها مرة ثانية تدخله مباشرة في النَّصِّ، ومن هنا تعتبر عتبة نصية للعمل لأنّها تذكره به، وبهذه الجزئية أو بتلك، ونرى ما يقوم به الطالب في دراسته للكتاب، فيقوم بالكتابة حول الصّفحة بغرض عدم نسيان ما قرأه في الموضوع ذاته، وحتى لا ينسى أو أن ما يقوم بكتابته سيذكره بالصفحة بأكملها أو بجزء منها، وهذا ما عنيناه بالنص الموازي عند المتلقي، وقد يقوم المتلقي بعمل تلخيص للعمل نفسه، ويعود إليه وقت الحاجة وهو يعتبر نصّاً موازياً للعمل، وحين أقرأ ما كتبه

المتلقي عن العمل من تلك التعليقات الجانبية وفي الهوامش فإنني أستطيع أن أتعرف ملخصاً للنص، وما يقوم به المتلقي هو بالضبط ما يقوم به من ينظر إلى لوحة من اللوحات الثمينة فإنه يحاول بتبصر ورؤية ثابتة أن يركز في كيفية إعمال الرسام للألوان مثلاً. هذه الملاحظات هي نص مواز للعمل، وما يقال عن الرسم يقال أيضاً عن النحت، وعن أي فن من الفنون حتى الغناء فانطباع المتلقي للأغنية هو نص مواز للعمل.

نهاية المقدمة Fine de l introduction. End of the introduction

نهاية المقدمة هي التي تشتمل على ما يجعل المتلقي يهتم أكثر إلى قراءة العمل، أو أن تكون حافزاً على قراءة العمل نحو قولنا «وهذا الموضوع شائك وشائق يحتاج إلى الكثير من التوضيح، ولكن لا نستطيع ذلك في مقدمة قصيرة» أو نقول: «وهناك الكثير من الأشياء التي سوف تعرفونها بعد القراءة» أي أن هناك ما هو مشوق للقراءة سواء أكانت رواية أم حتى عمل نقدي أم أي عمل كتابي له مقدمة، أو حتى كتابة معجم كما هو الحادث في «معجم مصطلحات نقد الرواية» حيث يقول الكاتب في نهاية العمل «وربما كان العنوان الملائم لهذا الكتاب، كما تدل مادته هو معجم السردية، ولكنني أثرت عنواناً لا ينفر القارئ غير المتابع بل يستدرجه إلى هذا العلم الذي تزدهر تطبيقاته في العربية ولكنه يحتاج إلى الكثير من الضبط والتحديد ووضوح المفاهيم» ويختم بجملة رائعة يقول فيها: «وإني آمل أن يجد هذا العمل الاهتمام الذي يستحقه، وأن يحقق الفائدة المرجوة منه»^(١) وتصبح النهاية عتبة من عتبات النص المهمة في أي عمل.

النواقص Lacunes. Shortcomings

النواقص في العمل هي تلك التي يشير إليها الكاتب بعد الانتهاء من عمله، إما أن يكون قد نسي أن يضيفها سواء أكانت جملة أم فقرة أو حتى

(١) د. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع مذكور المقدمة.

صفحة من الصفحات، ويحاول تضمينها نهاية العمل تحت عنوان «نواقص» وفيها يؤكد على أن هذه النواقص كانت من الأهمية بمكان أن توضع في مكانها، وعادةً ما يكون ذلك بعد الانتهاء من العمل وطباعته، فيأتي بعد ذلك ويضيف صفحة أو صفحتين أو أكثر في نهاية العمل، والنواقص غير الملاحق لأن الملاحق هي إضافة أخرى للعمل أي إنها ملحق بمفرده لا يجوز أن يوضع داخل العمل بينما النواقص كان من المفترض أن تكون بداخل العمل، ومنها ما يستدرك من أخطاء كما في «اعترافات عاشقة وراء الغزو العراقي» حين كُتب في نهاية العمل «خطأ مطبعي» وتحت هذا العنوان جاء الآتي: «تنتهي قصة الفستقة عند صفحة ٦١ عن جملة «ردّ: ولن أفرط أبداً» أما باقي الصفحة ٦٢ فتعتبر تكراراً من قصة ابتسامة»^(١).

(١) أميمة منير جادو، اعترافات عاشقة وراء الغزو العراقي، كتاب الإسراء، القاهرة ١٩٩٥، نهاية العمل.

(هـ)

Marges. margins الهوامش

الهوامش جمع الهامش وهو الفراغ الموجود حول الصفحات، وأحياناً تمتلئ الهوامش السفلية بتعليقات؛ لتوضيح ما جاء في المتن فالهامش حاشية الكتاب أو جزء خالٍ من الكتابة حول النص في الكتاب المطبوع أو حتى في المخطوط. والهامش في أي كتاب أدبي كان أو علمي يأتي للتوضيح وتبيان ما غمض في المتن، وكانت الهوامش في كتب المتقدمين تأخذ حيزاً كبيراً من الهامش السفلي للكتاب والهوامش من ثم هي الحواشي حتى لا يتعارض الأمر بين الحاشية والهامش، وحين تُذكر عبارة على هامش الاجتماع أي على جانب الاجتماع وكذا في الأدب، ونرى ذلك كثيراً في الروايات التي تُكتب وبها أسطر من اللهجات المحلية فيضطر الكاتب توضيح ذلك في الهامش السفلي. يأتي الهامش في أغلب الأحيان، في أي كتاب أدبي كان أو علمي، للتوضيح، وتبيان ما غمض في المتن، وفي الكتب الحديثة قد يكون الهامش في الصفحة نفسها أو أن يكون الهامش بعد كل فصل من الفصول، أو بعد الانتهاء من الفصول والأبواب جميعها أي قبل نهاية الكتاب يكون هناك جزءٌ يحمل عنوان «الهوامش» بعد أن يشير الكاتب إليها في المتن، كما في سلسلة كتب «عالم المعرفة» وأيضاً نجد في كتب هذه السلسلة هامشاً سفلياً لتوضيح بعض الأشياء، فنجد في كتاب «الثورة الرابعة» ولكن الهوامش الكبرى لهذا الكتاب وغيره في نهاية العمل وهي عتبة نصية مهمة، لأنها توضح ذلك الذي غمض في المتن كما في هامش إحدى الصفحات نرى محرر الكتاب يقول في الهامش السفلي توضيحاً لكلمة التصميم design: «يقصد المؤلف اللعب على معنيين لكلمة design:

التصميم وهو المعنى الأوضح والتخطيط الخفي الماكر، كأنَّ البشر في صراع مع تكنولوجيا المعلومات والاتصالات يستدعي المكر لتحقيق الغلبة عليها وإجبارها على العمل لمصلحتهم»^(١). أمَّا الهامش الموجود في نهاية الكتاب فهو هامش في غاية الأهمية كما ذكرت ونأخذ مثلاً واحداً نراه تحت عنوان هوامش الفصل الأول يقول مبنياً بعض ما غمض في المتن الرئيسي عند الحديث عن نقل المعلومات عبر الأجيال خاصاً حين ذكر كلمة «لاماركية Lamarckian» كتب رقم ١ وهذا الرقم جاء في الهامش للتوضيح يقول تحت هذا الرقم الذي يرتبط بما جاء في المتن: «وفقاً لعالم الأحياء الفرنسي جان بابتيست لامارك (١٧٤٤ - ١٨٢٩) Jean- Baptiste Lamark فبوسع الكائن الحي أن ينقل إلى ذريته تغيرات تكيُّفية يكون اكتسبها من جهود فردية في أثناء حياته. هذه النظرية قبل الداروينية تعرف باسم «الوراثة الناعمة» soft Inheritance»^(٢) ومن هنا فالهامش عتبةٌ من عتبات النَّصِّ لتوضيح ذلك الغامض أو أنَّه لتبيان ما يمكن تبيانه للقارئ للإفادة القصوى، وطالما أن هناك جزءاً خاصاً بالهامش في نهاية الكتاب فبالأكيد يعد من الأهمية بمكان في معظم المؤلَّفات.

أما الهامش في الرواية فهو نادر الحدوث، وإذا كان، وظهر في رواية من الروايات فهو لتبيان وتوضيح وتفسير ما ورد في النَّصِّ. ولكنَّ في بعض الروايات التي بين أيدينا ومنها رواية «طوق الياسمين» نجد الهامش لترجمة ما كُتِبَ المؤلَّفُ باللغة الفرنسية، فهو هامشٌ يأتي لترجمة بعض الأجزاء التي استهوت الكاتب أن يكتبها بتلك اللغة، وهنا أستطيع أن أطرح سؤالاً، لماذا يلجأ الكاتب إلى الكتابة بالفرنسية في الوقت الذي نجد فيه الرواية باللغة العربية؟ من الأفضل أن الكاتب الذي ارتضى لغةً معينة لكتابة عمله، فعليه

(١) لوتشيانو فلوريدي، الثورة الرابعة، كيف يعيد الغلاف المعلوماتي تشكيل الواقع الإنساني، ترجمة لؤي عبد المجيد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب العدد ٤٥٢ سبتمبر ٢٠١٧ ص ١٩٣ [الهامش السفلي].

(٢) المرجع السابق ص ٢٧٩ الهوامش.

أن يظل فيها كما هي في لغته المكتوب بها العمل، خاصة في الرواية لأنَّ القارئ الذي ذهب ليشترى تلك الرواية يعرف اللغة العربية، وحين يتصادف ويجد بعض الجمل مكتوبةً بلغات أخرى، فإنَّه يختار في الأمر، ويشفع للكاتب هنا أن ترجم تلك الجمل ومن هنا أيضاً يظهر دور الهامش باعتباره عتبة نصية. يكتب الروائي في المتن يقول: « Tout simplement un grand gachi, une grande amertume et un gout d'inachevé. Dommage pour une si belle histoire »^(١)

ويأتي الهامش في طيات الرواية عبارةً عن ترجمةٍ لتلك الجمل، التي كتبها في المتن باللغة الفرنسية إلى اللغة التي يكتب بها الرواية وهي اللغة العربية يقول في الصفحة نفسها « بكل بساطة، خسارةٌ كبيرةٌ ومرارةٌ ما تزال عالقة في الحلق. قصةٌ جميلةٌ مثل هذه تضع؟ مؤسف »^(٢) فالخسارة الكبيرة في الفقد والضَّياع، وهو ضياع المحبوبة، وارتماؤها في أحضان غيره، على الرَّغم من ولعها به، الأمر الذي ترك مرارةً ظلَّت عالقة في حلقة طوال حياته حتى يأتي في هذه الأيام ليدون ما كان، وأين؟ في « طوق الياسمين ». ونراه في رواية « سيدة المقام » يوضح العبارات إذا كانت باللهجة الجزائرية حين يذكر عبارة « وعندما يملي شروطه ما كانش المايدة؛ ما كانش المغاراف؛ الفراشيط » نراه يوضحها في الهامش السفلي بأنها تعني « لا أريد طاولات ولا ملاعق ولا شوكات »^(٣). وفي موضع آخر يقول: « رأيتك كنت تنترين » والكلمة تعني « تحاولين الانفلات منه »^(٤). وأيضاً في عبارة « خلوني نفلع لهم والديهم » تعني « اتركوني أنزع لهم أعمارهم »^(٥). وإذا كان الكاتب قد خطَّ هذه الجمل في الهامش السفلي، مترجماً لبعض العبارات التي كتبها باللغة الفرنسية في المتن، فإن ذلك

(١) د. واسيني الأعرج، طوق الياسمين، مرجع مذكور ص ١٩.

(٢) واسيني الأعرج، « طوق الياسمين » الهامش ص ١٩.

(٣) سيدة المقام، دار ورد للطباعة والنشر، الطبعة الخامسة، دمشق، سوريا ٢٠٠٦ ص ٨٢.

(٤) سيدة المقام، المرجع السابق، ص ٩٩.

(٥) سيدة المقام، المرجع السابق ص ١٥٠.

راجعٌ لعدة أسباب منها: تأثره باللغة الفرنسية - وهو أستاذ كرسي بجامعة السربون ودمشق - جعله يدوّن بعض العبارات بها في روايته، خاصة إذا كانت الجمل التي يكتبها بالفرنسية لها وقعٌ خاصٌ لدى محبوبته، والتي من أجلها كتب الرواية. فضلاً عن إخراج المتلقي من الحالة التي يعيش فيها الرواية من خلال القراءة إلى حالة أخرى من خلال اللغة التي يراها مغايرةً للغة الرواية، وكأنّ في اختلاف اللغة في الرواية ما يؤدي إلى الترويح عن القارئ من عناء القراءة، أو أن تكون من أجل طرح المتلقي لبعض الأسئلة حول هذه العبارات أو تلك الجمل. على الرغم مما ذكر، فإننا نرى أنّ الكاتب الذي يكتب بلغة معينة عليه أن يظّل عليها دون الخروج إلى لغةٍ أخرى، لأنّه في هذه الحالة يحتاج إلى أن يكون القارئ أو المتلقي على درجة عالية بمعرفة اللغات الأخرى، فكان عليه الالتزام باللغة التي يكتب بها، وهي اللغة العربية، حتى ولو قام بترجمة ما يكتبه.

الهوية . Identity

كيف تكون الهويةُ عتبةً من عتبات النصوص؟ إذا تحدثنا عن الهوية فنقول إنّ الهوية هي الكيان والتاريخ والزمان والمكان والمعتقد، الذي يحياه الإنسان وفق العصر الذي يعيش فيه، بمعنى أن هوية الإنسان في العصر الجاهلي مرتبطة بذلك العصر، من فكر وثقافة وإبداع، وكيف أننا في هذا التوقيت الزمني يمكن لنا أن نعرف هوية صاحب قصيدة دون أن نعرف اسمه ونعرف العصر الذي عاش فيه، لأن القصيدة ستعبر عن العصر الذي كان يحياه أو تعبر عن اتجاه الشاعر أو على الأقل سنعرف فكر الشاعر، وبمعنى آخر، فإن مفردات العصر قد تظهر في أعماله فحين نرى شاعراً يكثر من ذكر السيف والعصا والذئب سنعرف أنه من العصر الجاهلي أو ما تلا ذلك أو أنه لا يمت للعصر الحديث بصلة، لأن ذكر السيف تعبيراً عن الحرب والقوة كانت في العصور التي تستخدم السيف في الحرب، ولو ذكر السيف في العصر الحاضر فهو من باب التعبير المجازي عن أمور لديه «من لم يمت بالسيف

مات بغيره» فترى الشاعر الملك الضليل في العصر الجاهلي يقول واصفاً
فرسه بصفات عظيمة:

وقد أغتدي والطير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل
مكرٍ مفرٍ مقبلٍ مدبرٍ معاً كجلمود صخر حطه السيل من علي
كميتٍ يزل اللبدُ عن حال منته كما زلت الصفواء بالمتنزل
على الذبل جياش كأن اهتزاه إذا جاش فيه حميه غليُّ مرجل

فالحديث عن الحصان أو الفرس أو الخيل بهذا الشكل أصبح دليلاً على
أن الحصان هو المستخدم في الحرب والنزال، وأن القائد هو الفارس المقدام،
وكيف أن هذه الصفات تؤكد على أن الفرس أو الخيل لها مكانة عظيمة
في قلوب أبناء العرب، فالخيل العربية مشهورة بالأصالة، ولها سلاطاتها
المعروفة، وهذا أمر ثابت ومقيد بالدفاتر، وأصبح ذكر الخيل هوية عربية
للدلالة على مكانة الخيل والدلالة أيضاً على العصر، وكيف أن هذا العصر
كانوا يستخدمون فيه الخيل في الحروب، على العكس مما نراه في العصر
الحديث، وكما قال تعالى ﴿وَيَخْلُقُ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾ (سورة النحل آية ٨) وهو
ما يؤكد تفرد كل عصر بتيارات خاصة وهويات خاصة، لأن دوام الحال من
المحال، فالانتقال من عصر إلى عصر سنة كونية، ولكل عصر هويته الثقافية
والفكرية، فإذا كان السيف أداة للقتال إلى وقت قريب، فإنه الآن لم يعد له
وجود وأصبح مقترناً بالعصور السابقة، وعن ذكر السيف في القتال قول
بشار حتى يخيف الأعداء:

كأن مُثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

وما يميز به شاعر بعينه يصبح هوية لدى هذا الشاعر؛ بمعنى أن شاعراً
مثل ابن الرومي حين أشتهر بالوصف، فإن الوصف أصبح أهم ما يميزه،
كما هو الحال عند الشريف الرضي في شكوى الزمان، كما هو في الزهد عند
أبي العتاهية وكما هو الحال عند شعراء كثيرين كانت لديهم محطات متميزة في
حياتهم، يقول ابن الرومي في وصف خباز:

ما أنسى لا أنسى خبازاً مررت به يدحو الرقاقة وشك كاللمح بالبصر
ما بين رؤيتيها في يده كرة وبين رؤيتها قوراء كالقمر
إلا بمقدار ما تنساح دائرة في صفحة الماء يرمى فيه بالحجر

ويقول في وصف الأحب:

قصرت أخادعه وطال قذاله فكأنه متربص أن يصفعا
وكانها صفعت قفاه مرة فأحس ثانية لها فتجمعا

وأشتهر أبو العتاهية بالزهد والحكمة، وأصبح ما يميز شعره وهويته
«الزهد»؛ لأن الهوية هي الكيان والفكر والتاريخ والعصر، يقول في أبيات
عظيمة له:

إذا ما خلوت، الدهر، يوماً، فلا تقل خلوت ولكن قل علي رقيب
ولا تحسبَنَّ الله يغفل ساعة ولا أن ما يخفى عليه يغيب
هوناً، لعمرك الله، حتى تتابعث ذنوب على آثارهن ذنوب
فيا ليت أن الله يغفر ما مضى ويأذن في توبتنا فتثوب

وفن النحت هوية على الحضارات، حيث تميّز النحت الفرعوني بصفة
عامة بالنحت الغائر للمجسمات، رغم استخدامهم للنحت البارز في بعض
المنحوتات الضخمة، بينما كان النحت البارز أهم ما تميزت به الحضارة
الإغريقية ثم الحضارة الرومانية، أي أن ذلك كان علامة وعتبة ودليلاً على
منحوتات تلك الحضارات، وتصبح عنواناً لدراسات ضخمة عن الآثار
الإنسانية. من هنا فإن النحت بصفة عامة لم يكن دليلاً على الحضارات
فحسب، بل كان أيضاً عتبة بارزة على تاريخ العبادات المختلفة، وهو ما
يظهر في المعابد والكهوف القديمة فضلاً عن أن النحت القوطي في العصور
الوسطى عند اليونانيين كان يعبر في معظمه عن عذابات الإيمان المسيحي،
أي أن ذلك النحت دليل على شيء معين، ولا بد أن نفرق هنا بين الرسم

والتصوير والنحت؛ ذلك أنَّ النحت يركز على مجسمات ثلاثية الأبعاد بينما التصوير والرسم، فإنَّهما يركزان على مجسمات ثنائية الأبعاد. وهناك خاصيةٌ للنحت، حيثُ يحتاج إلى أحجار بعينها حتى لا تتعرض لتلف، كما فعل الفنان المصري الكبير محمود مختار في تمثال نهضة مصر أمام جامعة القاهرة فقد نحته من حجر الجرانيت المتميز فلم يتأثر بعوامل الجو عبر الزمن، وهو رمز لمصر الحديثة، حيث رسمه الفتاة التي تضع يدها على أبي الهول ويرمز بالفتاة إلى مصر وهي تتطلع إلى المستقبل متكئة على تاريخها الماضي العظيم. والعلم القديم والحديث أضاف عدداً من أشكال النحت؛ فهناك النحت اللغوي والفني والصوتي والضوئي والبيئي والحركي وكل ذلك يحتاج دراسات جادة غير تلك الماضية.

من هنا كان لزاماً علينا أن نجعل الهوية عتبةً من عتبات النصوص، سواء تعلقت تلك الهوية بالعصر أي ما يميز كل عصر على حدة وأخذنا بعض النماذج على ذلك، أو أن يميز الشاعر عن غيره من الشعراء أي أشتهر الشاعر بهذه الكلمات أو بهذا الأسلوب أو المنهج الذي اتبعه في أشعاره، مما يؤكد على هويته التي يمكن أن نقرأ أشعاره وكتاباته من خلالها، وكذلك في الفن والرسم والنحت فهناك هويات مختلفة، فحق لنا أن نجعل الهوية من عتبات النصوص، وكيف أن تلك الهوية لها شموليتها التي يتحد معظم الأدباء والشعراء العرب تحتها، إذا ما كانت تخصُّ الأمة بأثرها نحو هويتنا ولغتنا العربية وكياننا وعروبتنا، يقول محمود درويش في العصر الحديث:

كأنِّي أعود إلى ما مضى

كأنِّي أسيرُ أمامي

وبين البلاط وبين الرضا

أعيدُ انسجامي

أنا ولد الكلمات البسيطة

وشهيدُ الخريطة

أنا زهرةُ المِشمِشِ العائِليةِ.

فيا أيُّها القابضون على طرفِ المستحيلِ

من البدءِ حتَّى الجليلِ

أعيدوا إلَيَّ يديَّ

أعيدوا إلَيَّ الهويَّةَ!

ويطل علينا شاعر مغمور في العصر الحاضر ليؤكد على ما سردناه، وكيف أنَّ السَّيفَ كانَ في الزَّمنِ الماضي، والذي يُمَثِّلُ هُويَّةً بعينها، إنَّه الشَّاعر مصطفى الجزَّارُ، الذي يشدو لنا بعذبِ الكلماتِ رابطاً بين القديم والحديث، وكيف أنَّ السَّيفَ لا يُمكن أن يواجه البنادق، وهو يسخر من الواقع العربي الذي نحياه في قصيدة هي من أجمل قصائده التي قرأتها في هذه الأوقات، مبيناً فيها «الهوية» أي لم تعد هويتنا باستخدام السَّيف، ذلك أنَّ هناك ما هو أقوى إشارةً إلى ذلك الضعف، يقول في قصيدة حملت عنواناً دالاً «عيون عبله» حتى يتأكَّد لنا أنَّ الهوية عتبهٌ من عتباتِ النُّصوصِ.

كفكف دموعك وانسحب يا عنتره فعيون عبله أصبحت مستعمرة

ولتبتلع أبيات فخرك صامتاً فالشعر في عصر القنابل ثرثرة

والسَّيف في وجه البنادق عاجزٌ فقد الهوية والقوة والسَّيطرة

الوسيط rmediaire. L'intermédiaire

الوسيط في الآداب والفنون حلقة الوصل بين العمل والجمهور؛ فالأغنية حلقة الوصل بين المكتبة أو الديوان الشعري الذي يحمل القصيدة والمتلقي الذي يستمع أو يشاهد تلك الأغنية؛ فهذا المتلقي علم بتلك القصيدة من الفنان أو الفنانة التي غنتها وأوصلتها للناس؛ فقصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي لم يكن لأحد أن يعرفها لولا الوسيط «الأغنية» بل إنَّ هناك من العامة من لا يعرف القراءة والكتابة ويحفظ قصيدة الأطلال، ومعنى ذلك أنَّ الناقل

أو الوسيط له دورٌ رائدٌ في مجال الأدب والفن، ويعتبر هذا الوسيط أو الناقل عبئاً نصيباً على العمل نفسه، لأنه استطاع نقلها وإعلامها للناس، وكذلك الأمر نراه في قصيدة «أراك عصي الدمع» لأبي فراس الحمداني، تلك القصيدة المعبرة عن حالة بعينها حين كان في الأسر، وما فيها من آيات شعرية، وحكم عظيمة، تغنت بها الأجيال فيما تحتويه من قيم وأخلاق منذ العصر العباسي وحتى الآن، ومؤخراً غنتها أم كلثوم، كل ذلك تم نقله عن طريق الأغنية أو الوسيط، وغيرها من القصائد العظيمة التي جاءت على ألسن الفنانين الكبار كانت سبباً لإعلام الناس بها، يقول أبو فراس الحمداني في بداية تلك القصيدة والتي شدت بها أم كلثوم:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر أما للهوى نهي عليك ولا أمر؟
بلى أنا مشتاق وعندي لوعة ولكن مثلي لا يُذاع له سرُ
إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى وأذلت دمعاً من خلائقه الكبرُ

ونجد الوسيط كذلك في الموال الشعبي، والموال مثل حالة استثنائية في الغزل والعشق، فهو يمسُّ شعور العامة، وكان لموال «يا بهية وخبريني علي قتل ياسين» أثر بالغ في نفوس الناس، خاصة وأن ياسين كان مثار جدل عند الكثيرين، كما هو الحال عند أدهم الشرقاوي، فهل ياسين كان بطلاً مدافعاً عن بلده مصر ضد الإنجليز أم أنه كان قاطعاً للطريق وبلطجياً كما أثير؟ لقد قُتل ياسين على يد الضابط محمد صالح حرب، لأن ياسين، وكما أذيع وكتب، كان يمثل خطراً على الحياة آنذاك، ووجدوا في مغارته تلك البنية التي قيل عنها الكثير والكثير «ظلموا البنية يا عيني» وهنا نجد التعاطف مع تلك البنية من ناحية أنها كانت موجودة في معية ياسين، وقد سُلت عن ذلك فأجابت في بادئ الأمر أن ياسين اختطفها وكانت تعيش معه قهراً وكان ذلك حتى لا تتعرض للأذى من أهلها، ولكن الأمر بدا واضحاً حين قالت في التحقيقات إنها كانت تعيش معه بإرادتها، حيث وجدت فيه المخلص، وهنا نرى الموال أو الأغنية الشعبية تؤكد على بعض ما جاء في شهادتها.

وما يقال عن الأغنية، يقال على لون من ألوانِ الفنون الأخرى، نحو الفن التشكيلي، ولولا وجود معارض للفنون التشكيلية ما عرف أكثر الناس لوحاتٍ بعينها؛ أي أن تلك المعارض كانت وسيطاً للفنِّ وتجلياته، بمعنى أنها عتبةٌ نصيةٌ لذلك الفنِّ، والعتبةُ هنا لها قدرُها فهي التي مهدت لإعلام الناس بذلك الفن، ولولاها ما عرفوه، والدليل أن معظم الأعمال الفنية الخالدة توضع الآن في المتاحف المشهورة، من أجل جلب السياح إليها ليكون هناك عائد مادي لتلك المتاحف، كما هو الحال في متحف اللوفر بفرنسا والمتحف الأثري الوطني بفلورنسا بإيطاليا، والمتحف البريطاني والمتحف المصري، وما لوحة الموناليزا إلا دليلٌ على ذلك، فقد قُدرت بأكثر من ٨٠٠ مليون دولار منذ وقت قريب، ولكن لأسباب معينة تحتفظ بها فرنسا لجلب أكبر عدد ممكن من السياح ومحبي الفنون.

وأيضاً نرى المسرح، والذي يعدُّ أباً للفنون جميعها، نراه وسيطاً بين النصِّ المسرحي المكتوب والجمهور الذي يشاهده، أي أن خشبة المسرح أداة النقل ولا بد وأن نذكر أن المسرح منذ الإغريق وحتى الآن كان أداةً للتثقيف والتنوير، وقد قال عنه رفاعه الطهطاوي وعلى مبارك منذ أن سافرا إلى فرنسا للتعليم قالاً: إنَّ المسرح في الغرب أداة للتثقيف والتعليم، وأرادا أن يكون للشرق ومصر منه نصيبٌ، وبالفعل جاهدوا من أجل ذلك، وقال عنه علي مبارك تفصيلاً: «التياتر قناة عذبة بين أفراد الأمة، يسيل بها ماء العلم والمعرفة من الأعلى إلى الأدنى. ومن العلماء والخواص إلى الجهال والعوام، فتزداد العلائق التأنسية، وتقوى الروابط الودادية، وتعم المنفعة، وتتم الفائدة، فإذا كان التياتر بهذه المثابة فهو أحسن المبتدعات البشرية وأجملها وأعظمها فائدة وأكملها» (١) وفي العصر الحديث مرَّ المسرح بمراحل ثلاث؛ بدأت بيعقوب صنوع والجالية اليهودية في مصر والمسرح الفرنسي عن طريق التعريب، وجاء دور أحمد شوقي ليرتقي بالمسرح عن طريق المسرح الشعري، ثانياً انتقل المسرح من التعريب إلى الترجمة الدقيقة على يد خليل مطران الذي ترجم الروائع الغربية

(١) د. أحمد درويش، مدخل إلى الأدب العربي الحديث، جامعة مصر الدولية، ٢٠٠٨.

نحو شكسبير وكورني وراسين، وتأتي المرحلة الثالثة على يد راهب الفكر والمسرح الذهني الأستاذ توفيق الحكيم وامتدت بذلك حركة المسرح جنباً إلى جنب مع حركة الصحافة والفنون؛ لتساعد في نقل الأدب العربي إلى الجمهور في صورة رائعة وعظيمة. وتاريخ المسرح يشهد بأهميته في النقل المعرفي، منذ المسرح الفرعوني، حيث كهنة معبد آمون في مدينة طيبة في مصر القديمة فقد كانوا يشخصون الحكايات على المسرح والقصص مع الشعر في وجود الموسيقى التي تعطي الحكيم جمالاً، وأفضل ما عرض كانت أسطورة إيزيس وأزوريس، ثم المسرح الإغريقي على يد يوربيدس وسوفوكليس واسخيلوس. والمسرح الروماني الذي ظلت أثاره باقية حتى الآن، كما هو في الإسكندرية، ومنطقة السويس وكذلك المسرح الروماني في عمّان بالأردن. كل ذلك أكد أن المسرح كان وسيطاً بين النص المكتوب والجمهور، أي أنه عتبة من عتبات النصّ الخارجية، والجدير بالذكر أن وليام شكسبير لم يعرف إلا بعد رحيله بسنوات عديدة وكان المسرح سبباً في ذلك، فله أعمال رائعة تم تمثيلها على خشبة المسرح منها الملك لير، ورميو وجولييت، وتاجر البندقية، وغيرها من المسرحيات التي أعطته شهرة واسعة فلم يعرف أحد رميو وجولييت إلا من خلال المسرح. من هنا نقول إنّ الوسيط عتبة مهمة من عتبات النصوص؛ لأنّه الناقل المعرفي للآخر، أيا كان ذلك الآخر، وما يقال هنا عن هذا الفنّ يقال على جميع الفنون الأخرى.

مسرد المصطلحات [عربي - إنجليزي - فرنسي]

المصطلح	اللغة الإنجليزية	اللغة الفرنسية
الإرشاد	Guidance	Guidage
الاستشهاد أو المناص	Quotation	Citation
الاستهلال	Initiation	Initiation
الأسلوب	Style	le style
اسم المؤلف	Name of the author	Le nom de l auteur.
الإشارة النصية	Textual singn	Signes textuels
الإعلان عن العمل	Announcing the work	L'annonce de l'oeuvre
الإقحام	Insertion	Insertion
الألم	the pain	La mal
الإهداء	Dedication	Dédicace
الإهداء الخاص	Specific dedication	Dédicace spécifique
الإهداء الطويل	Long dedication	Dédicace longue
الإهداء العام	General dedication	Dédicace générale
الإهداء القصير	Short dedication	Dédicace court

Dédicace écrite á la main après l'impression	The after printing hand ritten dedication	الإهداء المكتوب بخط اليـد بعد الطـباعة
L'icone de couverture	Cover's icon	الأيقونة الغلافية
Biblio graphie	Bibliography	الببليوجرافيا
le'but	Lncipencies	البدايات
Debut de l introduction	Beginning of the introduction	بداية المقدمة
Micro structure de tixte	Micro structure of work	البنية الصغرى للعمل
Encrage	Inking	التحجير
Transition de la signification à la signification en douceur	Transition from meaning to meaning smoothly	التخلص والإقتضاب
Metaphore	association ideas	التداعي
foot notes	Notes	التذييلات
Signes de numérotation international	Signs for international numbering	الترقيم الدولي
pigraphe . É	Inscription	التصدير
Conception visuelle de la couverture	Visual conception of the cover	التصور البصري للغلاف
Reliefs textuel	Textual topography	التضاريس النصية
Connotation	Connotation	التضمين
Transtextualite	Transtextuality	التعاليات النصية
Commentaire	Comment	التعليق

Répétition	Repetition	التكرار
Résumés	Abstracts	التلخيص أو الملخص
Hints	Allusions	التلميحات
faceè Pr	Preface	التمهيد
Intertextulaite	Intertextulaite	التناص
Avertissements	Warnings	التنبيهات
Appreciation	Note	التنويه
Ambuleép	.preamble	التوطئة
Signature	Signature	التوقيع
phrases de debut	Beginning sentences	الجملة البادئة
phrase de conclusion	Ending sentences	الجملة الخواتيم
ologie du texte. èG	Geology of the text	جيولوجيا النص
Stimulant	Stimulus	الحافز
Propos de l'auteur sur ce qu'il a ecrit.	Words from The author on what he wrote stimulant	حديث المؤلف عما كتبه
Lettere	Letter	الحرف
Boone conclson	Good ending	حسن الخاتمة
Notes de bas de pages	Foot notes	الحواشي
Conclusion	Conclusion	الخاتمة
Pensée	Thoughts	الخاطرة

Ligne droite dans le titre	The title's Straight line	الخط المستقيم للعنوان
Ligne courbée dan le titre	The title's curved line	الخط المنحني في العنوان
La ligne comositrice dans le titre	The title's Compositor font	الخط المنضد في العنوان
La lectrure est une introduction de la pensée des civilization.	Writing is an introduction to the thought of .civilization	الخط عتبة نصية لفكر الحضارات
La ligne dans le roman	Font in the novel	الخط في العمل
Maison d'édition	Publishing house	دار النشر
rairesètudes de critiques littè Les	Studies of literary criticism	الدراسات النقدية
Ambuleèpr	Preambular	الديباجة
Opinion du receveur	Receiver's opinion	رأي المتلقي
âponse crit. é ce qui est èR	Answer for what was said	الرد على ماكتب
Plagiat	Plagiarism	السرقاات الأدبية
Biographie de l'auteur	Author's biography	سيرة المؤلف
Témoignage	Testimony	الشهادة
le premier hémistiche. le seconde hémistiche	The first and second half of the line of poetry	الصدور والأعجاز
L'image dans l'oeuvre	The picture within work	الصورة في العمل

Impression	Printing	الطباعة
Édition diverse	Various edition	الطباعات المختلفة للعمل نفسه
Edition princeps	Original Edition	الطبعة الأصلية
Édition critique	critical edition	الطبعة المحققة
Edition agrandie	Enlarged edition	الطبعة المزيّدة
Édition bowdlerisée	Bowdlerized edition	الطبعة المهذبة
Édition definitive	Definitive edition	الطبعة النهائية
L'ambiance de l'écriture	Rituals of composition	طقوس الكتابة
Noeud	Node	العقدة
Relation de l'introduction de troisième édition avec la seconde	Relationship of the introduction of the third edition with the Second	علاقة مقدمة الطبعة الثالثة بالثانية
Relation de l'introduction de la première édition avec la seconde.	. Relationship of the introduction of the first edition with the second	علاقة مقدمة الطبعة الثانية بالأولى
Signe de la maison d'édition	Sign of the publishing house	علامة دار النشر
éléments de l'idée	. Elements of the idea	عناصر الفكرة
Titres des chapitres	Titles of the chapters	عناوين الفصول
Titre	Title	العنوان
Titre historique	Historical title	العنوان التاريخي

Second titre explicative	Second explanatory title	العنوان الثاني التوضيحي
Titreculturel	Cultural title	العنوان الثقافي
titre lourd	The heavy title	العنوان الثقيل
titre phrase	The sentence title	العنوان الجملة
titre léger	The light title	العنوان الخفيف
Titre numérique	Numerical title	العنوان الرقمي
Titre romantique	Romantic title	العنوان الرومانسي
Titre temporel	Temporal title	العنوان الزمني
titre exhaustive	Exhaustive title	العنوان الشامل
Titre secondaire	Secondary title	العنوان الفرعي
Titre en un mot	The titleword	العنوان الكلمة الواحدة
titre en deux mot	The two word title	العنوان الكلمتان
Titre specialize	Specialized title	العنوان المتخصص
Titre partiel	. Incomplete title	العنوان المجزوء
Titre spatial	Spatial title	العنوان المكاني
Titre metaphysique	Metaphysical title	العنوان الميتافيزيقي
Titre marginal	Marginal title	العنوان الهامشي
seuil de couverture	Cover's threshold	الغلاف
pag de couverture. Quatrième	. Back cover	الغلاف الخلفي

Couverture de deuxième édition	Second edition cover	غلاف الطبعة الثانية
Couverture compositrice	Compositor cover	الغلاف المنضد
Couverture métaphysique	Metaphysical cover	الغلاف الميتافيزيقي
Couleurs de couverture.	Cover's colors	الغلاف وألوانه [ألوان الغلاف]
Le couverl du livre et ses ecoles	The cover of the book and its schools	الغلاف ومدارسه
Idée générale.	General idea	الفكرة العامة أو البنية الكبرى للعمل
Continuité de l'idée dans le même chapitre	Continuity of the idea with in the same chapter	الفكرة وتسلسلها عبر العمل كله
Continuity of the idea and its structure within the work	Continuity of the idea and its structure within the work	الفكرة وتسلسلها عبر الفصل الواحد
Index	Index	الفهرس
L'histoire integere dans le roman	The story integrated in the. Novel	القصة المتداخلة مع الرواية في العمل نفسه
Écriture journalistique.	Journalistic writing	الكتابات الصحفية
Ecriture	Inscribing	الكتابة

mot du scientifique	Words from the scientist	كلمة العالم
mot de l'auteur	Words from the author	كلمة المؤلف
mot de l'éditeur	Word from the editor	كلمة الناشر
Le terme commun	Common words	اللفظ الشائع
Paratexte	Paratext	لوازم النص
tableau de couverture	Cover's painting	لوحة الغلاف
ambule. èpr	Preamble	المدخل
L' école a laquelle appartient l'auteur	Author's school	مدرسة المؤلف
moires. èM	Memoirs	المذكرات
Réf érences	References	المراجع
Célèbre pour dire en prose et en poésie	Famous for saying in poetry	المشهور من القول في الشعر
Adaptation	Adaptation	المقتبسة
Introduction	Introduction	المقدمة
Introuduction subjective	Subjective introduction	المقدمة الذاتية
Introduction explicative	Explanatory introduction	المقدمة الشارحة
Introduction de la premiere edition	Introduction of the first edition.	مقدمة الطبعة الأولى
Introduction de la troisieme edition.	. Introduction for the third edition	مقدمة الطبعة الثالثة

Introduction de la deuxieme edition.	. Introduction for the second edition	مقدمة الطبعة الثانية
Introduction altruiste	Altruistic introduction	المقدمة الغيرية
Introduction de traducteur	Introduction of Translator	مقدمة المترجم
l'introduction de l'arabiseun	. preface of the auther of the Arabic adaptation	مقدمة المعرب
introduction ouverte	Open introduction	المقدمة المفتوحة
Introduction breve	Brief introduction	المقدمة المقتضبة
Introductionn fermee.	Closed introduction	المقدمة المقفلة
Remarques	Remarks	الملاحظات
Accompagnement	Accompanying	الملاحق
Ceux par qui l'auteur est influence	. Those that influenced the author	من تأثر بهم المؤلف
Le suppose auteur	Implied author	المؤلف الضمني
Auteur de couverture	Cover's author	المؤلف الغلافي
Auteur textual	Textual author	المؤلف النصي
Le critique	The critic	الناقد
textèdigèl rèTexte parrall	. Readacted parallel text	النص الموازي التآلفي [الميتانص]
l externe é Texte parrall	External parallel text	النص الموازي الخارجي
Text parallel interne	Internal parallel text	النص الموازي الداخلي

Texte parallel chez le receveur.	Parllet text for the receiver	النَّصُّ الموازي لدى المتلقي
Fine de l introduction	End of the introduction	نهاية المقدمة
Lacunes	Shortcomings	النواقص
Marges	Margins	الهوامش
Identité	Identity	الهوية
Rmediaire	L'intermédiaire	الوسيط

المراجع والمصادر

الكتب :

- ١ - إبراهيم السيد طه، أحلام أسيرة، الدار المصرية السعودية، القاهرة ٢٠١٢.
- ٢ - إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، مطبعة التعااضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس ١٩٨٦.
- ٣ - ابن جني، سر صناعة الإعراب، تحقيق مصطفى السقا وآخرون، طباعة بابي الحلبي، ط ١، ج ١، القاهرة ١٩٤٥.
- ٤ - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الرابعة، دار الجيل بيروت لبنان ١٩٧٢.
- ٥ - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، الطبعة الخامسة، لبنان ١٩٨١.
- ٦ - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، صححه مصطفى أفندي السقا، مطبعة المعاهد، المكتبة التجارية، بالقاهرة ١٩٣٢.
- ٧ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٩٥.
- ٨ - ابن منظور، لسان العرب، المجلد التاسع، الطبعة الرابعة، دار صادر بيروت لبنان ٢٠٠٥.
- ٩ - أحمد إبراهيم الهواري، رؤى نقدية، دار المعارف، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٨١.

١٠ - أحمد أبو زيد، هوية الثقافة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٢.

١١ - أحمد أمين، حياتي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ٢٠١٢.

١٢ - أحمد أمين، فجر الإسلام، الطبعة العاشرة، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان ١٩٦٩.

١٣ - أحمد خالد توفيق، ما وراء الطبيعة، الجزء الأول، الدار العربية الحديثة، القاهرة ١٩٩٢، وهي سلسلة روايات الغموض والإثارة.

١٤ - أحمد درويش، صورة صلاح الدين الأيوبي في الآداب الغربية، دار النابغة، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠١٧.

١٥ - أحمد درويش، مدخل إلى الأدب العربي، جامعة مصر الدولية، القاهرة ٢٠٠٨.

١٦ - أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، دار الكتاب المصري، القاهرة ١٩٩٠.

١٧ - أحمد زويل، عصر العلم، دار الشروق، الطبعة الثانية عشرة، القاهرة ٢٠١٠.

١٨ - أحمد عبد الغفار عطار، مقدمة الصحاح، الطبعة الأولى كانت ١٩٥٦ بالقاهرة، والثانية ١٩٧٩ بيروت لبنان والثالثة ١٩٨٤ بيروت لبنان.

١٩ - أحمد مختار عمر، البحث اللغوي عند العرب، مع دراسة لقضية التأثير والتأثر، عالم الكتب، الطبعة السادسة، القاهرة ١٩٨٨.

٢٠ - أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى ٢٠٠١.

٢١ - إدوار الخراط، تراها زعفران، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة ٢٠٠٨.

- ٢٢ - إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي، توفيق الحكيم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ٢٠١٢.
- ٢٣ - الإمام أبو بكر محمد الصولي، أدب الكتاب، شرح وتعليق أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى بيروت، ١٩٩٤.
- ٢٤ - أمل بخاري، رقعة الشطرنج، دار غراب للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠١٧.
- ٢٥ - أميمة منير جادو، اعترافات عاشقة وراء الغزو العراقي، كتاب الإسرائ، القاهرة ١٩٩٥.
- ٢٦ - أيمن بكر، السرد في مقامات الهمزاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨.
- ٢٧ - بدوي طبانة، السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٦.
- ٢٨ - بهاء طاهر، واحة الغروب، دار الشروق، الطبعة الثامنة، القاهرة ٢٠٠٧.
- ٢٩ - بول ريكور، الزمان والسرد، الجزء الثالث، دار الكتاب الجديد المتحدة، ترجمة سعيد الغانمي، ٢٠٠٦.
- ٣٠ - بيدبا الفيلسوف الهندي، كليلة ودمنة، ترجمه إلى العربية في صدر الدولة العباسية عبد الله بن المقفع، هيئة قصور الثقافة، القاهرة ٢٠١٤.
- ٣١ - بيير بور ديو، قواعد الفن، ترجمة إبراهيم فتحى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥.
- ٣٢ - تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية ترجمة عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزائر ٢٠٠٥.
- ٣٣ - ثروت عكاشة، الفن والحياة، دار الشروق الطبعة الأولى القاهرة ٢٠٠٢.
- ٣٤ - جراهام ألين، التناص، ترجمة محمد الجندي، المركز القومي للترجمة، القاهرة ٢٠١٦.

٣٥ - جلال الدين السيوطي، مرصد المطالع في تناسب المقاطع والمطالع، قرأه وتممه د. عبدالمحسن عبدالعزيز العسكر، مكتبة دار المنهاج للنشر والتوزيع، الرياض، ١٤٢٦.

٣٦ - جمال الغيطاني، دفاتر التدوين، الدفتر الأول خلصات الكرى دار الشروق ط٣، القاهرة ٢٠٠٣.

٣٧ - جمال الغيطاني، دفاتر التدوين، الدفتر الثاني، دنا فتدلى، دار الشروق، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠٠٣.

٣٨ - جمال الغيطاني، مخطوطة بعنوان «الذاكرة وجود» الصفحة الأولى ١٩٩٧.

٣٩ - جمال الغيطاني، دفاتر التدوين، الدفتر الثالث، رشحات الحمراء، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠٠٣.

٤٠ - جمال الغيطاني، دفاتر التدوين، دنا فتدلى، دار الشروق، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٣.

٤١ - جمال قطب، الملهمات في الفن والتاريخ، مكتبة مصر، القاهرة.

٤٢ - جيمس هنري برستد، فجر الضمير، ترجمة د. سليم حسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥.

٤٣ - حامد العويضي الخطاط، مجلة نظر، العربي للنشر والتوزيع.. القاهرة ١٩٨٧.

٤٤ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، اتحاد كتاب العرب، ١٩٩٨.

٤٥ - حسين نصار، فواتح سور القرآن، مكتبة الخانجي، الطبعة الأولى القاهرة ٢٠٠٢.

٤٦ - حمدي السكوت، بليوجرافيا الرواية، نشرت بداية كطبعة تجريبية في خمسة مجلدات ضمن أعمال الدورة الأولى لمؤتمر الرواية بالقاهرة ١٩٨٩.

- ٤٧ - خزعل الماجدي، سحر البدايات، التكوين في ريعان فجره، دار غراب للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠١٦.
- ٤٨ - دكتور مصطفى بيومي، التناس، مقارنة نظرية شارحة، عالم الفكر، المجلد ٤٠، ١ يوليو - سبتمبر الكويت ٢٠١١.
- ٤٩ - رضوى عاشور «أثقل من رضوى» دار الشروق، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠١٣.
- ٥٠ - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الأولى، لبنان ١٩٨٥.
- ٥١ - سعيد محمد العدوي، التزاوج بين الخط ومقومات التشكيل في الأسلوب الطباعي المعاصر، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة الإسكندرية/ ١٩٧١.
- ٥٢ - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، المغرب.
- ٥٣ - سلطان الزغلول، واسيني الأعرج في «نوار اللوز» بين تغريبة الهلالين ومعراج الفقراء، مجلة الراوي، العدد ٢٤ فبراير ٢٠١١ السعودية.
- ٥٤ - سهير المصادفة، لعنة ميت رهينة، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١٧.
- ٥٥ - سهير المصادفة، بياض ساخن، الدار المصرية اللبنانية، الطبع الأولى، القاهرة ٢٠١٥.
- ٥٦ - سهير توفيق، مسافر في زنزانة، ليان للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ٢٠١٥.
- ٥٧ - سوزان روبين سليمان، انجي كروسمان، القارئ في النص، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى، لبنان ٢٠٠٧.
- ٥٨ - السيد حافظ، حتى يطمئن قلبي، رؤيا للنشر والتوزيع القاهرة، ٢٠١٧.

- ٥٩ - السيد حافظ، كل من خان، مركز الوطن العربي «رؤيا»، القاهرة ٢٠١٥.
- ٦٠ - سيزاقاسم، القارئ والنص، العلامة والدلالة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٤.
- ٦١ - شاعر عبد الحميد، عصر الصورة، السليبيات والإيجابيات، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت العدد ٣١١ عام ٢٠٠٥.
- ٦٢ - شعبان عبدالحكيم، الرواية العربية في مصر، بستان أبي الهول لمحمد عبدالحكم، دار غراب، القاهرة ٢٠١٦.
- ٦٣ - شعبان عبد العزيز خليفة، البليوجرافيا التحليلية، دراسة في أوائل المطبوعات، دار الثقافة العلمية، الاسكندرية مصر، ٢٠٠٠.
- ٦٤ - شعبان عبد العزيز، البليوجرافيا أو علم الكتاب، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٧.
- ٦٥ - شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٩٢.
- ٦٦ - شينوا أتشيبي، الأشياء تتداعى، رواية أفريقية، ترجمة د. أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٣.
- ٦٧ - صابر عبد الدايم، تضاريس الفقد وتشكيل جذور الانتفاء، مجلة لها، أدب وفن، ٦ أبريل ٢٠٠٥.
- ٦٨ - صبري حافظ، بليوجرافيا الرواية العربية، مجلة الكتاب العربي العدد ٥٠، ١٩٧٠،
- ٦٩ - صبري موسى، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، الأعمال الروائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٤.
- ٧٠ - صلاح شعير، أحلام الملائكة، دار الجندي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى القاهرة ٢٠١٦.

- ٧١ - صلاح فضل، علم الأسلوب والنظرية البنائية، دار الكتاب المصري، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠٠٧.
- ٧٢ - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠٠٤.
- ٧٣ - صلاح فضل، شفرات النص، الطبعة الثانية، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة ١٩٩٩.
- ٧٤ - صلاح فضل، شيخ النقد، وقائع ندوة الصالون الثقافي العربي حول كتاب « عين النقد »، آفاق، القاهرة ٢٠١٤.
- ٧٥ - صنع الله إبراهيم، تلك الرائحة، دار الهدى للنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، المنيا، مصر، ٢٠٠٣.
- ٧٦ - ضحى عاصي، ١٠٤ القاهرة، بيت الياسمين للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠١٦.
- ٧٧ - ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية صيدا بيروت ١٩٩٠.
- ٧٨ - ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة .
- ٧٩ - طنطاوي عبد الحميد، السامسة، بورصة الكتب، الطبعة الأولى القاهرة ٢٠١٦.
- ٨٠ - طه حسين، الأيام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٢.
- ٨١ - طه حسين، في الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥.
- ٨٢ - طه وادي، دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩.

- ٨٣ - عباس محمود العقاد، أنا، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، القاهرة ٢٠٠٥ .
- ٨٤ - عبد الحق بلعابد، عتبات جيران جينيت من النص إلى المناص، الدّار العربية للعلوم، الجزائر ٢٠٠٨ .
- ٨٥ - عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص ، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، المغرب ١٩٩٦ .
- ٨٦ - عبدالله بن أبي الإصبع، الخواطر السوانح في أسرار الفواتح، تحقيق د. حفني محمد شرف، مطبع الرسالة، القاهرة ١٩٦٠
- ٨٧ - عبدالله بن أبي الإصبع، تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر، وإعجاز القرآن، تحقيق الدكتور حفني محمد شرف المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة ١٩٦٣ .
- ٨٨ - عبد الله توام، دلالات الفضاء الروائي في ظل معالم السيميائية، رواية الآن هنا.. أو شرق المتوسط مرة أخرى» لعبد الرحمن منيف، رسالة دكتوراه، جامعة وهران كلية الآداب والفنون قسم اللغة والأدب العربي، الجزائر .
- ٨٩ - عبدالمحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، في مصر، دار المعارف، الطبعة الخامسة، القاهرة ١٩٩٢ .
- ٩٠ - عزوز علي إسماعيل، الألم في الرواية العربية، دار غراب للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠١٧ .
- ٩١ - عزوز علي إسماعيل، الصورة الفنية عند علي بن الجهم، دار محمود للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠٠٦ .
- ٩٢ - عزوز علي إسماعيل، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، دار العين القاهرة، ٢٠١٠ .
- ٩٣ - عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠١٣ .

٩٤ - علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر، ترجمة زهير الشايب، الجزء السادس، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ٢٠٠٢.

٩٥ - علي بن الجهم، ديوان، تحقيق خليل مردم، الطبعة الثانية، دار الآفاق ١٩٨٢

٩٦ - علي بن الحسن الهنائي المنجد في اللغة العربية، دار الشرق بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٠.

٩٧ - علي شلش، الأدب الأفريقي، عالم المعرفة، العدد ١٧١، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٣.

٩٨ - غابرييل غارسيا ماركيز، مائة عام من العزلة، ترجمة صالح علماني، دار المدى للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سوريا.

٩٩ - غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، وهو موجود في مكتبة جامعة الكويت منذ عام ١٩٩٣.

١٠٠ - غبريل غارسيا ماركيز، المذكرات «نعيشها لنرويا» ترجمة رفعت عطفة، دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى سوريا ٢٠٠٣.

١٠١ - فاضل السباعي، الطبل، إشبيلة للدراسات والتوزيع، الطبعة الأولى، سوريا ١٩٩٢.

١٠٢ - فرانز كافكا، الآثار الكاملة مع تفسيراتها، الحكم، الوقاد، الانمساخ، رسالة إلى الوالد، ترجمة إبراهيم وطفى، دار الحصاد، سوريا الطبعة الثانية، ٢٠٠٣.

١٠٣ - فوزي الزمري، شعرية الرواية العربية، بحث في تأصيل الرواية العربية، ودلالاتها، القدوس الثقافية، الطبعة الأولى سوريا ٢٠٠٧.

١٠٤ - القرآن الكريم.

١٠٥ - كمال العيادي، نادي العباقرة الأخيار، سلسلة آفاق عربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١٥.

١٠٦ - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي إنجليزي فرنسي أمكتبة لبنان ناشرون أطا، لبنان، ٢٠٠٢.

١٠٧ - لوتشيانو فلوريدي، الثورة الرابعة، كيف يعيد الغلاف المعلوماتي تشكيل الواقع الإنساني، ترجمة لؤي عبدالمجيد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب العدد ٤٥٢ سبتمبر ٢٠١٧.

١٠٨ - متون الأهرام، ترجمة حسن صابر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥.

١٠٩ - مجدي المهندس، كامل المهندس، معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ١٩٨٤.

١١٠ - محمد إبراهيم الحفناوي، شرح الكوكب الساطع للشيخ جلال الدين السيوطي، الجزء الأول، مكتبة الإيمان للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٠.

١١١ - محمد العبد، البحث عن المغزى، تجارب في قراءة النص، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة ٢٠١٢.

١١٢ - محمد خاين، العلامة الأيقونية والتواصل الإشهاري، الملتقى الخامس، السيمياء والنص الأدبي، الجزائر، ٢٠٠٨.

١١٣ - محمد زيدان، الرواية العربية في مصر، الدلالة والسياق، في رواية «الموريسكي الأخير» لصبري موسى، دار غراب، القاهرة ٢٠١٦.

١١٤ - محمد سيد عبد التواب، نظرية الرواية العربية، المقدمات الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٠.

- ١١٥ - محمد عبدالمطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٥
- ١١٦ - محمد عبدالمطلب، هكذا تكلم النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧
- ١١٧ - محمد محمد السنباطي، أنهار الدم، مركز الحضارة العربية، القاهرة ٢٠١٥.
- ١١٨ - محمد مصطفى هداره، مشكلة السرقات الأدبية، في النقد العربي، دراسة تحليلية مقارنة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٥٨
- ١١٩ - محمد نجيب التلاوي، الذات والمهماز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.
- ١٢٠ - محمود أحمد ذكرى، التلقي النقدي لشعر الإحياء، دراسة في نقد النقد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١٦.
- ١٢١ - محمود المسعدي، رواية السد، الدار التونسية للنشر، الطبعة الثانية تونس ١٩٧٤.
- ١٢٢ - محمود جاسم النجار، القلب البديل، دار كنوز للنشر والتوزيع الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠١٥.
- ١٢٣ - محمود فطين، المركب بتغرق يا قبطان، الدار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠١٥.
- ١٢٤ - محيي الدين اللباد، مجلة نَظَر، يوميات المجاورة، الألبوم الرابع، العربي للنشر والتوزيع، ومؤسسة روزاليوسف، القاهرة، ٢٠٠٥.
- ١٢٥ - مصطفى الضبع « استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة في عام ١٩٩٨.

- ١٢٦ - مصطفى الضبع، بليوجرافيا نقد الرواية، الكتب والرسائل العلمية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠١٦.
- ١٢٧ - مصطفى صادق الرافعي، على السَّفُود، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢.
- ١٢٨ - ممدوح فراج النابي، رواية السيرة الذاتية، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١١.
- ١٢٩ - منال عبد الحميد، ستیغماتا، دار غراب للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، القاهرة ٢٠١٧.
- ١٣٠ - مؤسسة الفكر العربي، التقرير العربي الثالث للتنمية الثقافية، الطبعة الأولى، لبنان ٢٠١٠.
- ١٣١ - مويان الصيني، الثَّور، ترجمة د. محسن الفرجاني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١٣.
- ١٣٢ - مويان، الحلم والأوباش، ترجمة محسن فرجاني، دار العين للنشر، القاهرة ٢٠١٣ ص ٦، ٥.
- ١٣٣ - مويان، الذرة الرفيعة الحمراء، ترجمة وتقديم حسانين فهمي حسين، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى القاهرة ٢٠١٢.
- ١٣٤ - ناهد عبدالله، مويان أديب نوبل والرواية الصينية المعاصرة، مجلة الرواية الفصلية، العدد ١٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥.
- ١٣٥ - نجيب محفوظ، اللص والكلاب، دار القلم، بيروت، لبنان ١٩٧٣.
- ١٣٦ - نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، الشركة المغربية للطباعة والنشر، الرباط ١٩٩٣.

١٣٧ - هيلانة الشيخ، تبسمت جهنم، دار سما للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ٢٠١٦.

١٣٨ - واسيني الأعرج، طوق الياسمين، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ٢٠٠٦.

١٣٩ - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مراثي الجمعة الحزينة، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الخامسة، سوريا ٢٠٠٦.

١٤٠ - ولاء كمال، سكون، دار سما، المجموعة الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠١٧.

١٤١ - يسري عبد الغني، التواصل الأدبي بين الشعوب، إضاءات ورؤى، دار النيل والفرات للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠١٧.

١٤٢ - يوسف الإدريسي، عتبات النص، بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات، الطبعة الأولى، المغرب ٢٠٠٨.

١٤٣ - يوسف السباعي، أرض النفاق، دار مصر للطباعة، القاهرة ١٩٤٩.

الدوريات :

١ - جريدة الأهرام ١٢ / ١٢ / ٢٠١٧ السنة ١٤٢ العدد ٤٧٨٥٣

٢ - جريدة الأهرام، السنة ١٤٢ - العدد ٤٧٨٣٥ .. ٢٤ / ١١ / ٢٠١٧

٣ - جريدة اليوم السابع، القاهرة ١٧ أبريل ٢٠١٦ .

٤ - عالم الفكر، العدد ٢ المجلد ٣٣ ديسمبر، الكويت ٢٠١٤.

٥ - مجلة الأهرام العربي، السنة ١٩ العدد ١٠٣٢ في تاريخ ٢٨ يناير ٢٠١٧.

٦ - مجلة الراوي، العدد الرابع والعشرون، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية فبراير ٢٠١١.

- ٧ - مجلة الرسالة ٢٧ / ٧ / ١٩٤٢ .
- ٨ - مجلة الشارقة الثقافية، العدد الرابع فبراير ٢٠١٧ .
- ٩ - مجلة العربي ، وزارة الإعلام الكويتية ، العدد ٧٠٨ نوفمبر ٢٠١٧
- ١٠ - مجلة علامات العدد ٣١، المغرب ٢٠٠٩ .
- ١١ - مجلة علامات في النقد، السعودية، المجلد التاسع الجزء ٣٣ .
- ١٢ - مجلة فصول ، العددان ٨٩ / ٩٠ ، ربيع صيف ٢٠١٤ ..
- ١٣ - مجلة فصول المجلد الخامس، العدد الثاني، القاهرة، ١٩٨٥ .
- ١٤ - مجلة فصول، المجلد الثاني العدد الثاني، ١٩٨٢ .
- ١٥ - مجلة فصول، المجلد الثاني العدد الثاني يناير ، فبراير، مارس، القاهرة ١٩٨٢ .
- ١٦ - مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة قناة السويس، العدد الثالث، ٢٠١١ .

المواقع الإلكترونية

بوابة الأهرام الالكترونية في تاريخ ١٠ / ١٢ / ٢٠١٧

- <http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=٥٦٠٠٢٩&r=٠&cid=٠&u=&i=٠&q=>
- <http://www.diwanalarab.com/spip.php?article٤٦٩٧٩>
- <https://www.lahaonline.com/articles/view>
- <http://www.takween.com/?cat=٧>

المراجع الأجنبية

- 1 - Gerard Genette ,paratexts ,thresholds of interpretation, translated

by JAN E. LEWIN، CAMBRIDGE university press 1997pag129،

2 - Genette (Gérard) : Palimpsestes، Paris، seuil، 1972 ،

3 - Schaeffer (J.M): Qu'est ce qu'un genre littéraire، seuil، 1984،

4 - Mitterand (Henri): «Le discours préfaciel »، dans la lecture
sociologique du texte romanesque، Toronto، Stevens et Hakkert،
1975

الكاتب في سطور :

- د. عزوز علي إسماعيل
- مدرس الأدب والنقد والبلاغة بالمعهد العالي للغات والترجمة الفورية
بالقاهرة.
- محاضر في عدد من الجامعات المصرية والعربية.
- عضو هيئة اتحاد الكتاب المصريين .
- عضو اتحاد رابطة المبدعين العرب
- عضو أتيليه القاهرة للأدباء والفنانين.

[أ] المؤلفات

- «الأم في الرواية العربية»، دار غراب للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠١٧.
- «تقنيات السرد في القصة القصيرة» دار بنت الزيات للنشر والتوزيع، القاهرة
٢٠١٦.
- «الرواية العربية في مصر»، بالاشتراك مع آخرين عن دار غراب، القاهرة
٢٠١٦.
- «عتبات النص في الرواية العربية» طباعة الهيئة المصرية العامة للكتاب،
القاهرة ٢٠١٣.
- «شعرية الفضاء في الرواية العربية» طباعة دار العين، القاهرة ٢٠١٠.

- « الصورة الفنية عند علي بن الجهم » طباعة دار محمود، القاهرة ٢٠٠٦.
- « التمر وقاية من السم والسحر » طباعة دار محمود، القاهرة ٢٠٠٦.
- [ب] الأبحاث العلمية المنشورة في مجلات محكمة:
- « التلازم الزمكاني في أعمال جمال الغيطاني »، مجلة كلية الآداب، جامعة الزقازيق شتاء ٢٠١٠
- « الفضاء الروائي » مجلة كتابات الجمعية المصرية للدراسات السردية، جامعة قناة السويس صيف ٢٠١١.
- « قراءة في مقدمات تلك الرائحة لصنع الله إبراهيم »، مجلة كلية الآداب بالإسماعيلية العدد الثالث ٢٠١٣
- « قراءة في مقدمات « تلك الرائحة » لصنع الله إبراهيم »، مجلة كتابات العدد الثاني، تصدر عن الجمعية المصرية، للدراسات السردية بجامعة قناة السويس. أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر ٢٠١٢.
- « التفاعل النصي عند محمود المسعدي في رواية « السد » »، مجلة كلية الآداب جامعة بنها أبريل ٢٠١٣.
- « أثر التكرار في شعر علي بن الجهم » مجلة كلية الآداب جامعة بنها أكتوبر ٢٠١٢.
- « قراءة في رواية » أرجاء بلا عالم « البنية والدلالة، للكاتبة سمية الألفي. مجلة كلية الآداب جامعة الزقازيق العدد رقم ٧١، خريف ٢٠١٤.
- « الفلسفة الوجودية في أعمال نجيب محفوظ » مجلة الرواية الفصلية الهيئة المصرية العامة للكتاب العدد الخامس عشر ٢٠١٥.
- « التراث والمتخيل السردى عند همور زيادة في شوق الدرويش » . ضمن أبحاث ملتقى القاهرة الدولي للرواية العربية في الفترة من ١٥ - ١٨ / ٣ / ٢٠١٥ . وهو بحث منشور في مجلة كلية دار العلوم جامعة القاهرة العدد ٨١ بالقاهرة سبتمبر ٢٠١٥.

- « الخطاب الروائي في رواية الطلياني » مجلة كلية الآداب جامعة بني سويف
ديسمبر ٢٠١٦.

- « شعرية الرسالة وحوار النص في رواية «نادي العباقرة الأخيار» ضمن
أبحاث «ملتقى القاهرة الدولي للرواية العربية» المنعقد في المجلس الأعلى
للثقافة في الفترة من ٨ - ١٠ مايو ٢٠١٧، مجلة كلية الآداب جامعة بني
سوف.

[ج] المؤتمرات :

مؤتمر مجلة العربي الكويتية الحادي عشر من ١٢ - ١٥ مارس ٢٠١٢ »
الأدب العربي في المهجر» بالكويت.

مؤتمر « ملتقى القاهرة الدولي السادس للرواية العربية » من ١٥ - ١٨ مارس
٢٠١٥ البحث المقدم «التراث والمتخيل السردى عند حمور زيادة في رواية
شوق الدرويش» بالقاهرة. وتم نشره بعد تحكيمه في مجلة كلية دار العلوم
بجامعة القاهرة.

مؤتمر جامعة جرش بالملكة الأردنية الهاشمية ٧-٩ أبريل ٢٠١٥ م
البحث المقدم «تقنيات السرد في مجموعة» الموتى أيضاً يحلمون» للكاتبة أحمد
الهوري».

مؤتمر « ملتقى القاهرة الدولي لتفاعل الثقافات الأفريقية » من ١ - ٣ / ٦
٢٠١٥، الهوية في الآداب والفنون الأفريقية» البحث المقدم في المؤتمر «التعددية
الثقافية وبناء الهوية الأفريقية » بالقاهرة .

مؤتمر إعداد ونشر البحث العلمي وإحداثيات التغيير ودعم الموهوبين
بجامعة الأزهر الشريف في يوم الخميس ٥ مايو ٢٠١٦.

مؤتمر « الملتقى الدولي لتجديد الخطاب الثقافي » الدورة الأولى المنعقد في
المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة من ٢٩ - ٣١ / ٢٠١٦ .. البحث المقدم تحت
عنوان « صناعة الثقافة وتسويقها » .

مؤتمر السرد العربي في محافظة القليوبية ٣١ / ٨ / ٢٠١٦ الورقة البحثية
«قراءة في أدب القاص سمير فوزي».

مؤتمر كلية الآداب جامعة بني سويف تحت عنوان :« التطبيقات البحثية في
مجال العلوم الإنسانية ودورها في نهضة المجتمع » يوم الثلاثاء ٤ أبريل ٢٠١٧.
وكانت الورقة البحثية تحت عنوان « اللغة العربية في عصر العولمة ».

مؤتمر « ملتقى القاهرة الدولي الثاني للنقد الأدبي » ، « الحوار مع النص »
دورة عبد القادر القط من ٨ : ١٠ مايو ٢٠١٧. البحث المقدم تحت عنوان
« حوار النص في الرسالة الروائية عند كمال العيادي في رواية» نادي العباقرة
الأخير».

مؤتمر « ثقافة النخب وأدب المهمشين » بالقنطرة شرق، سيناء، ٢٣ / ٨ /
٢٠١٧م والورقة البحثية حملت عنوان « المهمشون من الأدباء » .

[د] بعض اللقاءات التليفزيونية

أكثر من ثلاثمائة لقاء تليفزيوني وبرامج خاصة، المعظم منها موجود على
محرك البحث google عبر الـ you Tube مع كتابة الاسم دكتور عزوز علي
إسماعيل تظهر تلك الحلقات. وجميعها حول الأدب والفكر والإبداع.

المحتويات

٥	الإهداء
٧	شعر أحمد شوقي
٩	المقدمة
١٣	التمهيد
١٩	حرف (أ)
٥٩	حرف (ب)
٧٧	حرف (ت)
١٣٧	حرف (ج)
١٤٩	حرف (ح)
١٦٥	حرف (خ)
١٨٥	حرف (د)
١٩١	حرف (ر)
١٩٩	حرف (س)
٢١٩	حرف (ش)
٢٢١	حرف (ص)
٢٢٧	حرف (ط)

٢٣٩ حرف (ع)
٢٧١ حرف (غ)
٢٨٩ حرف (ف)
٣٢١ حرف (ق)
٣٢٥ حرف (ك)
٣٤٧ حرف (ل)
٣٥١ حرف (م)
٤٠١ حرف (ن)
٤١٧ حرف (هـ)
٤٢٩ مسرد المصطلحات (عربي - إنجليزي - فرنسي)
٤٣٩ المراجع والمصادر
٤٥٣ الكاتب في سطور
٤٥٧ الفهرس



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب